МУЗИКА МАСАМ

3



Видавництво "Радянське Село"

ЗМІСТ

3-й рік видання

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ).

№ 3 (22) БЕРЕЗЕНЬ 1930 р.

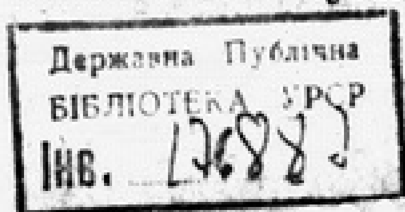
ДО ОРҐАНІЗАЦІЇ МАСОВОЇ МУЗИЧНОЇ РОБОТИ ВЛІТКУ

Літо, насамперед, є порою найінтенсивнішої праці в галузі сільського господарства, промисловости, комунального будівництва, транспорту й інш., а разом із тим і сезоном дійсного «ремонту здоров'я» трудящих. Влітку до міст, до промислових центрів та осередків великого сільського господарства припливають тисячі робітників-сезонників, в табори, на маневри стягується військові частини, тисячі трудящих стікаються до санаторіїв, курортів та будинків відпочинку, ведеться велику екскурсійну роботу, масову мистецьку роботу — клюбну й сельбудівську — виноситься на повітря, а в колгоспах та комунах—у табори, на поле. Тому в нас літній мистецький сезон є відмінний од зимнього,—не установкою мистецької роботи, вона та сама—активна участь у будівництві соціялістичного господарства, культури й суспільства, а формами та методами її. Отже, перед політосвітніми та культосвітніми установами та організаціями влітку постає завдання перешикуватися, пристосувати свої форми роботи до тих умов господарчого й суспільного життя, що їх обумовлює літня пора.

У музичній роботі влітку наголос падає на роботу масову і насамперед на обслуговування робітників-сезонників та колективістів. Тут потрібна широко розгорнена, заглиблена й добре налагоджена робота щодо музично-політичного виховання їх.

Якщо по великих промислових підприємствах сезонники розтечуться в кількасотенній чи кількатисячній масі постійного складу робітників, а виховання їх та обслуговання музикою більше чи менше, але забезпечено існуючими там робітничими культосвітніми організаціями, і останні повинні лише посилити свою діяльність, то є галузі господарства (цукроварні, радгоспи, комунальне господарство, транспорт тощо), де сезонники становитимуть значний відсоток усього складу робітників. По таких підприємствах місцеві культосвітні організації мусять не тільки подвоїти чи потроїти кадри своїх культробітників і їхню роботу, а й організувати її заново.

Музична робота серед робітників сезонників мусить вестися в формі концертів, професійними та самодіяльними музичними силами з обов'язковою лекційною частиною, ц.-т. поясненнями, в яких би подавалося коротенькі й чіткі відомості про значення тієї музики, що її



слухатимуть робітники. Головну увагу тут треба звернути на добір для музичних програм тих творів революційних композиторів, у яких би відбивалося теми соціялістичного будівництва, творів з бадьорою тонізуючою музикою, що давала б слухачам здорову емоціональну зарядку.

На селі роботу музичних організацій треба зосередити навколо обслуговання музикою колгоспників, робітників радгоспів, а також і селянства, ще неорганізованого в колгоспи, прибираючи форм, підходящих для масової музичної роботи на повітрі, підчас дозвілля (масовий спів, виступи невеличких інструментальних ансамблів, гармоніки, гри, танці).

Старанної організації музичної роботи потрібують й численні оздоровчі установи, що протягом літа пропускають десятки тисяч робітників та службовців, яких не можна залишити без культурного обслуговання,—навпаки, треба скористатися з їхнього дозвілля для розгорнення серед них музичної роботи.

Для відпочивальників музика ні в якому разі не повинна бути лише розвагою або оздобленням дозвілля. Вона має виконувати музично-політичні виховні функції. Досвід кількарічної роботи симфонічних оркестр на курортах у Соснівці та Слов'янському говорить за доцільність, ба й потребу, систематичного музично-політичного виховання робітників-відпочивальників, не тільки шляхом улаштовання певних циклів концертів-лекцій, а й підготовних до них роз'яснювальних бесід із відпочивальниками по приміщеннях санаторіїв, в яких би питання соціології мистецтва та музично-теоретичні висвітлювалися б у живому обміні думками на теми, зв'язані з концертними програмами. Успіх організованих на цих курортах такого роду концертів та бесід потверджує бажаність їх для робітництва, яке разом із відпочинком та лікуванням прагне дістати й культурної їжі.

Циклі концертів-лекцій можуть разом з творчістю радянських композиторів охоплювати й світову музику в її історичному розвиткові і провадитися професійними музичними силами.



Симфонічна оркестра на курорті Соснівка (під Черкасами).

На фоті (в 2-му ряді, зліва направо): 1-й—композитор **Ямпольський, 3**-ій—представник ВУТОРМ'у, лектор **А. Лебединець**, 6-й—гол. диригент—**М. Канерштейн**, 8-й—диригент **Л. Брагінський.**

Практика музичної роботи в 99-ій дивізії свідчить за те, що підчас таборних зборів, коли до таборів стягується військові частини й ведеться посилене військове навчання, особливо відчувається потреба в бадьорій бойовій червоноармійській пісні, і цей час є слушним для розгорнення масової музичної роботи серед червоноармійців.

Як це практикується у згаданій 99 дивізії, музичну роботу тут треба організувати шляхом улаштування семінарів вивчання революційної червоноармійської пісні. Для проходження семінарів виділяється з кожної сотні чи рою заспівувачів, які, засвоївши певний пісенний червоноармійський репертуар, рознесуть його по своїх частинах. Набуття військом нових бойових пісень дасть змогу організувати й музичні змагання між окремими полками, сотнями, навіть окремими заспівувачами й музиками червоноармійцями на кращий пісенний репертуар, на вищий ступінь просунення в червоноармійські й через червоноармійські маси революційної пісні, на кращий репертуар (та його виконання) військових оркестрів, на кращу організацію самодіяльної музичної роботи тощо.

Коли масову музичну роботу серед робітництва взимку зосереджено в клюбі, то влітку її треба винести на повітря, у профспілкові чи клюбні садки, де бажаними будуть постійні духові чи невеличкі симфонічні оркестри, що давали б хоча два-три рази на тиждень півторагодинні концерти з витриманими художніми програмами та коротенькими поясненнями лектора до них. У міжспілкових садках повинно організовувати виступи й змагання самодіяльних робітничих гуртків різних спілок, підприємств та клюбів з обговоренням цих виступів, авдиторією, а по садках невеличких клюбних—подібні ж виступи клюбних гуртків у порядку обміну.

Треба лише застерегти адміністрацію садків од захоплення виступами всіляких «гастрольорів», що влітку особливо ревно «халтуряють». Особливо небезпечні ухили адміністрації в «легкий жанр», в пропагування виступів куплетистів, т. зв. сатириків, шпагоковтателів, гипнотизерів, халтурних співців і т. д., що несуть трудящим не мистецтво, а макулатуру, покидьки дрібно-буржуазної музики й циркачества. Іще й донині ця стара спадщина «увеселительных садов» тяжить над садками навіть великих наших міст. З ними музичний актив мусить нещадно боротися, в противагу цим тенденціям використовуючи всі можливості для організації виступів дійсно художніх колективів та окремих виконавців, яких улітку дістати дуже легко.

Не треба лишати невикористаним і такий засіб культурної роботи, як екскурсії. Організація спеціяльних музичних екскурсій трудящих ускладняється згортанням улітку музичного життя й діяльности музичних закладів; та й центрів музичних у нас небагато. Отже, ознайомлення трудящих з музичним виробництвом та музичними закладами (оперні театри, концертові організації, музичні школи, виробництво музичних інструментів, нотодрук, радіомовлення) треба включати в пляни загальних екскурсій.

Музичні організації можуть зв'язувати екскурсії на промислові та сільсько-господарські підприємства із своїми виробничими подорожами (такою була концертна подоріж-екскурсія Херсонської капелі на Криворіжжя та Дніпрельстан у 1928 році), або зв'язувати їх із роботою етнографічною (так робить Полтавська Окркапеля) *).

Такі екскурсії матимуть велике значення для об'єднання музик-творців і музик-виконавців із своїм соціяльним замовцем і споживачем.

Нарешті, літо треба використати й на підготовку до зимньої роботи: розробити виробничі пляни, скласти кошториси, забезпечити роботу потрібною літературою та приладдям, виклопотати відповідні асигнування, перевести роботу в справі перепідготовки чи вдосконалення знань керівників масової роботи тощо.

---

*) Колектив Кремінчуцької капелі ухвалив цього літа влаштувати екскурсію до Києва, де ознайомитися з роботою капелі «Думка» та інших музичних закладів, а музичні діячі (композитори, вчені) об'єднані у Всеукр. Т-ві Рев. Музик пристосували екскурсію на Дніпрельстан та в Запоріжжя до 3 пленуму свого ЦП, щоб повним складом одвідати Дніпрельстан і навіть провести там частину роботи пленуму.

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

В ДОПОМОГУ ДИРИҐЕНТОВІ-ПОЧАТКІВЦЮ

ПІДГОТУВАННЯ ДИРИҐЕНТА ДО РЕПЕТИЦІЇ

Від редакції:

Дана стаття є закінченням попереднього розділу „Про підготовну роботу та дириґування“ („Муз. - Мас.„ № 1/2) циклю методичних статтів-порад німецького музики Ф. Ешвайлера.

Оскільки автор цієї статті лише в загальній формуліровці торкається питання добору репертуару—„за певними пильно обміркованими та певно встановленими пляном і принципами“, вважаємо за потрібне нагадати не раз уже вказувані нами вихідні точки для розв'язання цього питання.

Наша країна вступила в новий період свого економічного й суспільного життя—період соціялістичної перебудови економіки, суспільства, культури й побуту. На цьому новому етапі мистецтво, як одна з форм суспільного життя, мусить включитися в процес цієї перебудови, як його складова частина. Мистецтво, зокрема музика, мусить виховувати клясову свідомість пролетаря й бідняка-селянина, допомагати їм будувати свою соціялістичну батьківщину, організувати їхню енергію для переведення чергових політично-господарчих завдань соціялістичного будівництва, а також виховувати нові кадри творців клясової пролетарської музики й посісти певне місце в мистецькому оформленні побуту трудящих та їхнього дозвілля.

Оце—ті основні засади, що насамперед з них треба виходити при добиранні пісень для хоргуртка.

Кожна репетиція хоргуртка не повинна тривати понад дві години, отже, кожну хвилину треба використати якнайдоцільніше. Щоб не гаяти марно часу, дириґент повинен заздалегідь і цілком точно визначити *завдання репетиції*, а для цього ґрунтовно й сумлінно *підготуватися*, вибравши та усвідомивши зміст, форму й настрій даної підготовлюваної пісні,

Вибір пісні є справа надзвичайної ваги для гуртка. Отже, він не може залежати лише від *особистого смаку* дириґента, але повинен іти за певними *пильно обміркованими та певно встановленими* пляном і принципами. При тому, треба зважати на технічні та вокальні спроможності та здібності гуртка. А через те слід додержуватися таких моментів.

1) Пісня повинна *відповідати голосовому матеріялові* хористів. Ні в якому разі не слід малому гуртковi співати речей призначених для виконання *великим* хором. Правда, технічні труднощі всі можуть бути подолані, але не буде потрібного враження, бо не буде *потрібної звукової маси*.

Далі треба взяти на увагу обсяг окремих голосів. Так, хор із слабими тенорами мордуватиметься над твором, що вимагає володіння найвищим реґістром. А гурток з недосить добрими басами не може брати творів, де, напр., баси поділяються, або де бас виділяється в сольо і бере нижче «ля».

Так само треба пильно зважати й на *голосові фарби хору*. Гуртки, що мають твердий металічний звук, не повинні братися до виконання пісень м'якого типу, наприклад, якоїсь «Колискової», і, навпаки, гуртки з м'якими голосами припустилися б помилки, коли б виконували річ героїчного характеру.

При виборі пісень має також велике значення і *взаємовідношення* голосів.

Треба завжди дати можливість визначитися тому голосові, який відрізняється особливою силою чи блиском.

2) *Хорова пісня має бути не дуже складна.* Щоб виявити ступінь її складности для даного гуртка треба добре обізнатися зі станом *музичного рівня* його, а також з тим, що може даний хор *дати.* Дириґент повинен брати тільки ті речі, які хор зможе цілком подужати в розумінні точного *інтонування та нюансування.* При цьому треба пам'ятати твердо правило: «Цінне для співака та слухача полягає *не в труднощах, а в доброму виконанні»* (Ціммер). Співати слід так, щоб закінчивши можна було сказати: «Проспівано було прекрасно», а не: «Ну, як не як, а пройшло». Тим то дириґент повинен оцінювати хорову пісню з боку її технічних труднощів якнайобережніше, бо на співі завжди виявляється, що ці труднощі значно більші, ніж це здавалося при перегляді партитури. А саме, з мало підготованими співаками дириґент не повинен брати хорів з *критичними* (важкими для інтонування) *інтервалами.* Але буває, що мелодія, яка здавалася ніби то легкою при виборі, стає небезпечною підчас виконання. Так, 2-й тенор одного з гуртків відмовився співати одну річ, бо не міг взяти «сі-бемоль» після «сі» наприкінці речі, де соль-мажорні акорди переходять у соль-мінорні акорди.

Крім того, нюансування не повинно залежати від ступеня трудности виконання речі. Треба звертати увагу не тільки на простий перехід від «піяно» в «форте», від «крешендо» в «декрешендо», але й *на внутрішній зміст музики,* що звуками оформлює текст. Ясно, що, бажаючи блиснути яким небудь показним твором, не можна вибирати речей, виконання яких з будьякого боку вимагає більше, ніж це в силах хору, бо в невдачі буде винний, головне, дириґент. Тим то дириґент, навіть із своїх власних інтересів, повинен раз назавжди відмовитись від таких небезпечних спроб, тим більше, що є багато матеріялу, який може задовольнити всякі вимоги.

3) *Характер* виступів повинен впливати на вибір пісні. Так, приміром, на жалібне свято вибирають спеціяльні до того свята пісні та пісні серйозного чи то сумного змісту; твори, яких виконується на привітаннях чи то ювілейних святах, повинні справляти святкове бадьоре враження і т. п.

Вибравши за всіма цими моментами будьяку річ, дириґент здибується із другим завданням, — перейнятися вибраною річчю, вивчити її красу, труднощі й усі її інші властивості, а також добрати способу *зробити її зрозумілою для слухача та співаків.*

Перш за все дириґент заглиблюється в текст, що є основа музичної композиції. Коли пісню проспівано красивим звуком, вірно і з доброю вимовою, то її вже приємно послухати, але ж в ній ще бракує *виразности* і саме певної виразности — почуття. Щоб досягти цього дириґент повинен сам перейнятися почуттям, яке виявлено в тексті (що вимагає певного вміння розуміти твір), і потім вже на репетиції передати це до свідомости й почуття співаків. Перш за все, треба усвідомити загальний настрій речі, а потім нюанси окремих частин її.

Далі дириґент мусить розкласти пісню за її *музичною думкою* (мотивом), яку він має зрозуміти, щоби скористатися з цього практично на репетиції. Ще далі він повинен з'ясувати собі *темп,* що дуже важливо при вивченні та виконанні речі.

Щодо *фразування* (я маю на увазі партитури з *відзначеним диханням,* що вже заведено по нових партитурах), то це потім занотовується для голосів.

Цілком зрозуміло, що дириґентові треба проглянути партитуру й поголосники і виправити якщо є, помилки в них. Далі відзначається місце, де можуть зустрітись *труднощі* щодо вимови чи то подавання звуку і, нарешті, треба *ясно уявити собі* весь хід репетиції.

Потім дириґент програє твір у вірному ритмі й темпі і з'ясовує собі, чого він може досягти з матеріялом, що є в його розпорядженні.

В наступному номері нашого журналу розпочнеться друком цикль статтів викладача Одеського муз. драмінституту М. Чернятинського в справі орґанізації й роботи самодіяльних гуртків духових інструментів.

Редакція

ПОРАДИ КОМПОЗИТОРАМ-ПОЧАТКІВЦЯМ

Т. Сав-ню (Червоноград). — Недоліки вашого твору «Заклик» такі: а) Хаотичне голосоведіння: без потреби вживаєте рівнобіжних октав в тактах 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 і квінт—такти 7, 8. Стиль чотириголосного хоралу, вжитого вами, забороняє це. Як припустиме явище ми подибуємо рівнобіжні октави, коли голоси викладаються подвоєно (баси й альти, чи в інший спосіб — тенори та баси) або коли треба виділити певний мелодичний малюнок. Рівнобіжні квінти також вживають тоді, коли хтять досягти певного стилю у творові (напр., стиль поліфонії пісні «А ще сонце» Демуцького). У вас же ці огріхи виникли через те, що ви поверхово опанували (мало вправлялись) технікою клясичної гармонії і контрапункту.

б) Штучна, невиправдана схема побудови твору 2+2+2+2+2 (цифри визначають кількість тактів, що складають речення). Перша пара двотактів (подвійне речення) творить відносну закінченість і відповідає відносно закінченій думці тексту. Третій же двотакт є окреме в ладовому визначенні речення і своєю окремістю розриває цілість думки тексту, а саме:

«В мрійно-синіх далечинях»
(цензура що її творить закінчення третього двотакту—речення):
«Хвилі, співи переспіви,
Хвилі і луги».

Таким чином схема побудови твору руйнує зміст його тексту. Твір видруковано не буде.

т. Кл-кові (м. Тульчин). —Ваш хор «До трудящих» зроблено по-культурному, видко, що автор має певні технічні навички не тільки з гармонії, але й контрапункту.

Але автор цей має істотну хибу: похилий, мінорний, занепадницький настрій першої частини, що аж ніяк не відповідає настановленню й змістові твору. До трудящих треба балакати не мовою панахиди, а голосом бадьорости й заклику. Не можна виходити з образів окремих рядків тексту («зідхає так жалібно земля»), —треба тону твору шукати в основній тематиці твору, якою є заклик. Не рятує твору друга частина (в мажорі однойменному). Порядставлення мінору з однойменним мажором у мене викликає настрій мрії, лагідного суму, а ніяк не настрій заклику (правда це може суб'єктивне враження).

З цих причин, на жаль, видрукувати вашого твору не зможемо. Нас цікавлять пісні до чергових кампаній. Працюйте.

Тов. Ж.... (ст. Ржевуська). — Ваш твір «Наша дума» приводить до таких висновків: мелодія досить гарна, нагадує стиль народніх дум, але надто сумна і тим не відповідає словам, що просякнуті надією, вірою в майбутнє. Подекуди трапляються неправильні наголоси в мелодії проти слів («слава України»).

Що ж до гармонізації, то тут видко, що ви не володієте технікою її: сила-силенна помилок — неправильно підібрані акорди, рівнобіжність у голосах (невиправдані рівнобіжні октави, квінти) і т. д.

Отже, обидві ці риси — і невідповідність настрою музики настроєві слів, і невдала гармонізація — примушує нас одмовитись друкувати вашу пісню, а вам порадити студіювати, як гармонізовано твори різних композиторів, що писали хори. Аналізуючи їхні твори, ви навчитесь бачити ваші помилки.

Тов. Міх-ому (ст. Попелюхи). — З вашого твору «Всім братам» цікавого і цінного ідеєю можна було б залишити першу й другу частину, одкинувши третю через її музичну беззмістовність. Після виправлення голосоведіння й пов'язання акордів — міг би бути гарненький приємний хор. Основна хиба (крім недоліків щодо голосоведіння й пов'язання та підбору) — це стиль твору. Його написано *на взірець маршів для військової оркестри.* А що для оркестри є нормальним, то для хору не завжди підійде, отож в даному разі це й знижує художню цінність твору.

З цих причин твору не друкуватимемо. Проте просимо виправити ці хиби і знову надіслати до редакції.

Тов. Б-ому. — Ті твори, що їх ви надіслали — дуже і дуже недовершені з технічного боку. Хор «Умер» побудовано на чергуванні тонічного і домінантового тризвуків, що творить нудну одноманітність. У творові «Учорнів» при низці помилок

щодо пов'язання акордів є цінні наміри—ухилитися від основної тональности в побічну, ці наміри ще більш позначилися в хорові «Прапори». Але це тільки натяки, невмілі, несмілі кроки. Ви випишіть з крамниці ГИЗ'у підручник Аренського «Руководство к изучению инструментальной и вокальной музыки», простудіюйте його і спробуйте викладати думки музичні за його порадами. Разом з тим дістаньте підручник з гармонії Римського-Корсакова і почніть студіювати й писати вправи. А для контролі зв'яжіться з Муз-Драм. Інститутом у Києві, чи диригентськими курсами, що мають бути відкриті у Херсоні (адресуйте на окркапелю Політосвіти). Студіюйте також побудову музичних творів і за їх зразками спробуйте писати. А після того подивимося, чи маєте ви дані до композиторської роботи чи ні.

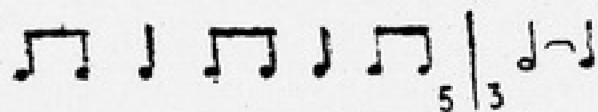
Вивчати теорію композиції й муз. форми потрібно навіть і тоді, коли ви часом розчаруєтесь в композиторській роботі. Здасться у вашій музично-виховній та диригентській роботі.

Тов. Степ...ові (м. Кролевець, Конотоп. окр.). Недоладності у вашій пісні «Травневий барабан» такі. Поперше,—неправильна метрична побудова. Одиницею побудови у вас є *чотиритакт* (і це для маршу—цілком природньо)—«Безлік коло марширує». Але на словах «Маком цвітуть» і «сонцем сміються», ви даєте *тритакти*, чим порушуєте структуру (побудову) вашого твору. Таке саме порушення є і в приспіві, що його викладено в *п'яти* (?) тактах.

Другою недоладністю є акомпанімент. Він—бідний щодо звучности, не витриманий щодо орнаменту (прикрас) і не використовує можливостей фортепіяна.

Отже, переробіть хор (вокальну частину) і пришліть ще раз.

Тов. З. Тк...кові (м. Новочеркаськ.). Основні хиби ваших творів такі: неправильна побудова з боку схеми і застарілий стиль. Наприклад, хор «Ми не кинемо» побудовано вами на основі такої метричної схеми:



що лежить в основі кожного речення і весь час повторюється. Це повторювання зазначеної схеми творить *ритм цілого твору*. Але ви цю схему *порушуєте в одному місці*, на словах «наше військо сміється б'ючись», де метрична схема інша:



Оце порушення, зовсім не вмотивоване, випадково ламає цілий твір.

Стиль творів ваших—застарілий, дуже одноманітний щодо гармонічної основи (тоніка, домінанта), а постійний чотириголосний склад посилює цю одноманітність; мелодична лінія банальна, нецікава.

В цілому робота аматорська і малохудожня. Видко, що ви не пройшли будь якої ґрунтовної (навіть у межах двох курсів гармонії) школи і, це гальмує вашу роботу.

Не треба й братися самому перекладати поезії, якщо не маєте до того хисту та підготовки. Ваш текст «Комсомольського маршу» не тільки не художній, малограмотний з боку техніки віршу, а й подекуди безглуздий.

Тов. Обол...ому (ст. Кожанка, П.-З. зал.). На радянській Україні «Заповіт» набув великої популярности і масового поширення. «Заповіт» має свою цілком задовільну, всім відому, гармонізацію, тому робити іншу (а головне гіршу)—недоцільно. Правда, в українській літературі були спроби в інший спосіб гармонізувати «Заповіт» («Заповіт» Яворського, Стеценка), а також спроби Ревуцького, Борвинського, що на текст «Заповіту» писали нову музику, але ці спроби мали дати *не масову* редакцію, а складний художній *концертний* твір.

Отже, вашої розкладки «Заповіту», що намагається дати іншу редакцію для масового вжитку, а проте не має вартости художнього твору, ми не вважаємо за доцільне друкувати.

П. Козицький

ПРИМІТКА. Розглянені тут твори композиторів-початківців повернено з листами-відповідями й відзначено помилки. Рівнобіжні октави позначено цифрою 8, а квінти—5. Римськими цифрами позначені ступені. РЕД.

Музичні твори до кампанії жнив.

Хорові твори

1. **Козицький П.**—„Пісня колективу". Сл. Кожушного. Популярний серед хорових гуртків твір—заклик вступати в колективи. У двоголосному викладі цей твір видруковано в збірці „Масовий спів" Богуславського та Козицького, вид. ДВУ, ціна 1 крб. 80 коп.

2. **Його ж.** — „Пісня незаможника" (там же № 22).

3. **Його ж.**—„У похід". слова С. Крижанівського. На два голоси з заспівом. Легкий масовий хор, що закликає комсомол у похід за колгоспи та комуни. Видруковано додатком до № 12. „М.—М." за 1929 р.

4 **Його ж.**—„Поза яром". Народня пісня з старого побуту На міш. хор. Вимагає хору середньої кваліфікації. Розповідає про долю батрака за старих часів. Вміщено пісню в збірці „4 нар. пісні". Видання ДВУ, ціна 40 к.

5. **Його ж.**—„Ой, да ви комарики мої" (косаровка). Нар. пісня на мішаний хор без супроводу, 3 ступеня трудности; вміщено у збірці „4 нар. пісні від праці". Вид. ДВУ, ціна 40 к.

6. **Богуславський.**—„Дванадцять косарів". Популярний серед самодіяльних хоргуртків села й міста хор для заспівувача й 4-хголосного хору. Вміщ. в збірці „Червоне село", вид. ДВУ. Ціна 50 коп. Цей же твір в перекладі на двоголосний хор вміщено в збірці „Масовий спів". Зміст пісні: радість праці в комуні.

7. **Його ж.**—„Урожайний марш". Слова Маяковського. Масова пісня на 2 голоси. Заклик о індустріялізації сільського господарства. Уміщено в „Музика—Масам" №7-8 за 1929 р.

8. **Його ж.**—„Ой, що ж то за шум". Слова П. Голоти. Масова пісня частівка на 2 голоси. Зміст: трактор і вплив його на побут села. Уміщено в „Муз.-Мас. „№ 7 8 за 1929 р.

9. **Його ж.**—„За золотий урожай. Міш. хор із заспівом. 2 го ступен. трудности.

10. **Його ж.**—„Пісня батрака" (№ 30 зі збірки „Масовий спів").

11. **Вериківський М.**—„Про кума та врожай". Легкий твір для міш. хору. Зміст твору: два куми по різному пашуть землю: один „прадідівським способом", а другий за вказівками агрономії; в наслідок цього у першого на полі—бур'яни, а у другого—добренна пшениця. Вміщено твір в журналі „Сел. Будинок" № 3 за 1929 р.

12 **Його ж.** — „Бойова колгоспівська". Міш. хор із заспівом. 2-го ступ. трудности. „М.—М." № 12—29 р.

13. **Батюк П.**—„Жниварська". Мішаний хор без супроводу, 2 ступеня трудности. Видання Муз. Т ва ім Леонтовича, ціна 10 коп. про текст див. у „М.-М." № 7-8—29 р.

14. **Його ж.**—„О, дні нові, красо незнана". Теж нескладний хор (міш.); вміщений в „Сел. Буд. № 7-9 1927 р.

15. **Його ж.**—„Колгоспівська". Мішан. хор без супроводу, 2 ступ. трудности.

16. **Лісовський Л.**—„Урожайний марш„ Сл. В. Маяковского. На чолов. хор з ф п. Вміщ. в журналі „Муз.—Масам" № 7-8—29 р. Там же російський і болгарський тексти.

17. **Леонтович М.**—„А вже сонце заходить" (жниварська). Нар. пісня на мішаний хор без супроводу, 2 ступеня трудности (Леонтович М. „Музичні твори").

18. **Його ж.** — „Женчичок, бренчичок". Нар. пісня на мішаний хор без супроводу, 3 ступеня трудности; цікава пісня-танок: (там же).

19. **Верховинець.**—„Косарська пісня". Бадьора, клична пісня комунарів-колективістів на 3 голоси. Уміщена в „Муз.—Масам" № 7-8 за 1929 р.

20. **Лисенко Ів.**—„Косарі". Бадьора пісня-заклик колективістів. На міш. хор, додаток до „Муз.—Масам" № 5 29 р.

21. **Коляда М.**—„Пісня незаможниці". Приступний бадьорий хор з супроводом ф.-п., може виконуватися й солістом з хором. Вміщено його в „Муз.—Мас." № 8 1928 р.

22. **Борисов В.**—„З поля до села". 2-голосна масова пісня.

23. **Шутенко Т.**—„Колгоспівська" 2-голосна масова пісня.

24 **Дашевський О.**—„Пале сонце" на міш. або 2-гол. хор. („Муз.-Мас." № 10-11—29 р.).

25. **Шутенко Т.**—„З поля до села". 2-гол. масова пісня.

Сольоспіви

26. **Богуславський К.**—„Удовина доля". Слова П. Голоти. Пісня для м.-сопрана. Зміст: поза колективом неможна добре упоратися з землею. Уміщено у „Муз.-Мас." № 7-8 за 1929 р.

27. **Його ж.**— „Ходе брат мій до заводу," на середн. голос (Муз.-Мас. № 1-29 р.). Повний текст пісні—в № 7-8 „М.-М."

28. **Мейтус.**—„Від дрібного до великого", на середн. голос (Муз.-Мас. № 6—29 р.)

Твори для бал.-домр оркестри (з хором)

29. **Богуславський-Гайдамака** — „12 косарів" в розкладці для оркестри народніх інструментів. Уміщено в „Муз.—Масам" № 7-8 за 1929 рік.

30. **Кастальский**—„Сельские работы в нар. песнях": I. Посев. Сенокос, II. „На пашне", III. „Жито, Лен.", IV. „Жатва. Дожинки". ГИЗ., ціна партитур I, III-60 коп., а II, IV-45 коп.

Твори для духової оркестри

31. **Лисенко М.**—„Вічний революціонер" („Муз.-Мас." № 1 28 р.).

32. **Овчаренко В.** — „Похідний марш пам'яти Леніна" (ДВУ, 1 крб.).

33. **Садівничий П.**—„Слобідська Україна", марш (ДВУ, 1 крб.).

Примітка. №№ 1, 3, 6, 9. 11. 12, 15, 22, 23, 26 уміщено в новій збірці „Комунівський заспів". ДВУ, 10 коп.

Крім того треба ще використати пісні й сольоспіви подані при цьому №-рі „М.-М.".

ТРИБУНА tr МУЗКОРА

СТАН ПРОФЕСІЙНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО ПЕРСПЕКТИВИ*)

Хоровий спів, що протягом багатьох років був однією з найбільш поширених форм музичної роботи в масах, останніми часами почав занепадати. За це говорить поступове зменшення не лише самодіяльних хорів, але й хорів професійних, а також припинення якісного зросту тих із них, що працюють по 8-10 років і на сьогодні мусили б являти собою цінні художні одиниці. У статті «Безпритульна ділянка музичного фронту» говорилося про основні причини занепаду клюбної музичної роботи. У цій статті ми зупинимося на прикметах професійного хорового мистецтва, що загрожують цьому мистецтву небезпекою, а також зробимо спробу поставити на обговорення музичного активу УСРР свої пропозиції щодо усунення цієї загрози.

Чотири-п'ять років тому на Україні було понад 25 окружних капель. З них на сьогодні залишилося лише 14 (!). Разом з тим, ми це добре знаємо, інтерес мас до хорового співу не зменшився. Про це говорить той величезний успіх, який мають наші кращі капелі у пролетаріяту Донбасу, а особливо на селі. Очевидно, робота окружних капель мала і тепер має істотні хиби, що і є причиною до повільного згортання маштабу хорової професійної роботи. Що ж то за хиби та яких заходів треба вжити, щоб позбутися їх?

Майже всі окружні капелі складаються з колишніх церковних співаків та аматорів співу, що своєю музичною підготовкою далеко не заслуговують на назву *майстрів* хорового співу. Отже, краща частина співаків капелі є церковники. Це, звичайно, кладе на всю роботу капелі відповідного змісту тавро (про це ми говоритимемо далі), і, з рештою, й бувші церковні співаки своїм музичним рівнем також не відповідають навіть формальним вимогам: мені траплялося зустрічати старих співаків, що після 18-20 років роботи по церковних хорах неспроможні були свідомо прочитати той або інший інтервал, не кажучи вже про вміння опреділити, в якій тональності написано пісню, які вже втратили вокальну школу та техніку. Білий звук, нерозвинене дихання, брак рухливости голосу співаків окркапель не дають можливості капелям досягнути потрібного ступеня художности виконання.

За другу дуже важливу хибу, треба вважати брак достатньо озброєних муз. культурністю художніх керівників. На Україні хормайстерської школи не було аж до останнього часу. Лише відкриття хормайстерського відділу при Київському музінституті спричинилося до появи кількох обдарованих молодих хормайстрів, що чекають на використання їх у роботі. Отже, керівництво окружними капелями перебуває переважно в руках дилетантів, які не в силі перевиховати аматорів-капелян у справжніх майстрів хорового співу й тим піднести художню якість капель на потрібну височінь.

Основні ознаки роботи окркапель такі: другосортний змістом, а подекуди й якістю репертуар, церковний характер виконання його, недостатнє знання природи хорового співу (рух, фарби), невміння як слід використати фортеп'яновий супровід і т. д.

Але однією, може з найбільших хиб хорового співу за умов нашого часу, є консервативність форми й побудови концертів. Справді, кожний одвідувач концертів капелі може наперед сказати, як капеля стоятиме на естраді, що співатиме та як подаватиме свою програму. Заплісвявіла

---

*) Ця стаття продовжує обговорення питань хорового мистецтва, розпочате статтями т. Михайленка та Харківської ударної бригади хормайстрів ВУТОРМ'івців (М.-М.», № 12—29 р. й № 1-2—30 р.).

статичність хорового виконання за нашого динамічного часу звучить дисонансом, так само, як дисонансом є й самий добір програми.

Щодо програм концертів наших капель, то вони заслуговують на особливу увагу. Марно сподіватися почути в концертах капель пісень про потужні зусилля пролетаріяту в будівництві нового життя та культури, про нове село та завод, про героїку боротьби за соціялізм,—почути у тій мірі, в якій наповнюють вони наше життя. По капелях панують стара народня пісня, лисенківський та стеценківський репертуар та подекуди революційний репертуар перших часів революції.

Традиції панують також і в методах роботи капель. На нашу думку окружні капелі мусять бути осередками музично-хорового життя округ. Ці осередки мусять дбати за піднесення художньо-ідеологічного змісту роботи музичної самодіяльности в спосіб запрошення хорових гуртків на свої виступи та репетиції, через обговорення чергових завдань в галузі музичного будівництва, в спосіб організації загально-міських та окружних музичних конференцій, олімпіяд тощо. На жаль, таких метод роботи капелі майже не запроваджують у свою практику, і тим не виправдовують покладених на них самодіяльними гуртками надій.

Не захопила їх і хвиля соціялістичного змагання: лише дві капелі з усієї кількости їх розпочали соцзмагання. Отже, ми можемо констатувати, що окркапелям бракує творчої ініціятиви в справі організації своєї роботи, а Наркомосвіті та його органам на місцях — уважного ставлення до музично-хорового життя, задоволення його потреб та керівництва ним.

Такі в загальних рисах прикмети роботи більшости наших професійних хорів. Не дивно, чому подекуди за 4-5 років роботи капелі інтерес до неї в суспільства підупадає, — капелю знімають з бюджету, і вона, проживотівши ще рік-два, самоліквідується. Ми певні, що зараз існування великої кількости окружних хорів перебуває під загрозою. Про це свідчать щорічні скарги капель на те, що окрвиконкоми не хочуть давати їм коштів на роботу, що державні та професійні організації не використовують їх та загалом неуважно до них ставляться. Припускаємо, що такий стан утворився частково через неусвідомлення значення тих хорів і потреби в них місцевими організаціями, але, очевидно, не останнє місце посідає тут і враження суспільства від самої роботи капель.

У який же спосіб зарадити лихові й забезпечити капелям можливості нормально розвиватися?

У першу чергу треба забезпечити окркапелі кваліфікованими кадрами співаків і керівників. Для досягнення першого завдання по музпрофшколах України треба утворити хорові кляси. Майже кожна музпрофшкола у нас має вокальні кляси, що мають на меті готувати співаків, але певного настановлення у роботі вокальні кляси не мають. Тому, кожен із учнів музпрофшколи вокалістів мріє про кар'єру Шаляпіна або Нежданової і цілком солідаризується з думкою свого «спеца»-вихователя, що співати в хорі (не тільки на початку навчання, а взагалі) — смертельний гріх, велика шкода для голосу. І от, закінчивши музпрофшколу, співець із середніми голосовими даними не має наміру співати в ансамблі чи хорі, а чекає на кар'єру Шаляпіна, просиджуючи штани на посаді рахівника або іншого канцеляриста, а державні гроші, витрачені на його навчання у музпрофшколі, гинуть марно. На нашу думку, вокальні кляси музпрофшкіл треба реорганізувати в хорові, що мали б на меті готувати артистів для хорів та інших ансамблів та були б підготовчими до вступу на вокальні відділи музінститутів.

Така установка забезпечила б наші округові хори кваліфікованою силою, а це сприяло б зростові хорової культури на Україні.

Тепер про кадри художніх керівників у капелі. Наявний склад цих керівників — великі ентузіясти хорового мистецтва й частина з них мають великий хист, але брак потрібної освіти і часто загальної культури перешкоджає цим керівникам зростати, як митцям. Тут потрібні такі заходи: 1) відкриття заочного музвиш'у, бо стан, а часто й вік хормайстрів не дають їм змоги вступити в музінститут; 2) організувати літні курси конференції при одному з музінститутів або при капелі

«Думка», де робітники округжних капель могли б поповнити прогалини в теоретичних знаннях та познайомитись з принципами й кращими зразками художнього виконання; 3) організувати обмін досвідом та репертуаром між округжними капелями шляхом організації міжокружних змагань, спільних виступів капель, конференцій капель за участю самодіяльних хорів тощо; 4) звіти капель перед широкою громадськістю в спосіб постановки звітних концертів та обговорення художньої й ідеологічної якости їх та 5) гастролі хормайстрів.

На останньому пункті ми вважаємо за потрібне зупинитися докладніше, як на одному з засобів піднесення культурного рівня професіональної хорової роботи.

Протягом останніх років на сторінках преси здіймалося питання про гастролі хормайстрів, але наслідків ці статті не дали. Розшифрувати чому так сталося не важко. 90% наявного складу хормайстрів вважають кожен себе за єдиного справжнього майстра. Таке некритичне ставлення, а інокли й побоювання утратити ярличок доброго хормайстра і стоять на перешкоді уведенню в практичну роботу капель гастролів хормайстрів. А користь від гастролів — велика. Поперше, гастролі примусять кожного хормайстра критичніше поставитись до своїх дириґентських властивостей та до своєї праці, старанніше працювати над самим собою та своєю музосвітою, прислухатися до чужих думок та приглядатися до чужої роботи. Подруге, кожен хормайстер матиме можливість перевірити свою працю досвідом своїх товаришів по зброї, запозичити репертуар та технічні звички, встановити постійний контакт у роботі та обмін досвідом. Я вже не кажу про те, що й суспільність округи буде дуже зацікавлена концертом капелі за керівництвом гастрольора, а особливо, якщо цей гастрольор — відома особа. Можна собі уявити, який інтерес викликали б гастролі в провінціяльній капелі такого хормайстра, як керівник «Думки» т. Городовенко.

Отже, — ми за гастролі хормайстрів, як за один із засобів підвищення культурного рівня хорового мистецтва.

Нещодавно в центральній пресі було видруковано кілька листів хорових організацій, що зверталися до композиторів про допомогу хоровій самодіяльности потрібним, за доби реконструкції, музичним матеріялом. Про кризу репертуару нині говорять усі, але треба одверто сказати, що наші ното-видавництва та композиторські організації, як кажуть, проморгали й перегнули палку в бік «Европи» захопившись камерною музикою, симфонічною й оперною й ігнорувавши потреби хорів у цінному з погляду доби реконструкції репертуару для останніх. Протягом найближчого часу ми повинні добитись перелому в забезпеченні хорової ділянки музичної роботи потрібним репертуаром. Для цього потрібно ното-видавництвам узяти на себе ініціятиву й замовити композиторам або об'єднанням їх потрібний репертуар.

Бажано було б, щоб композиторські організації подумали про створення цілих програм з хорових творів. Як на зразок такої роботи можна вказати на саме таку спробу виробничого колективу Московської консерваторії, під назвою «Путь Октября». Ідею створення таких циклів треба лише вітати.

Пора також подумати і над формою подачі хорового матеріялу авдиторії. Навіть кращі хорові гуртки відчувають уже кризу форм хорової праці й по різному силкуються розв'язати цю кризу. Деякі з них об'єднуються з драмгуртками, деякі —починають працювати над оперетами або операми, а певна частина перетворюється на музичні живгазети. Як бачимо, спроби розв'язати кризу в формах хорової роботи йдуть у напрямку театралізації її, тобто у напрямку позбавлення виступів хору архаїчної за нашого часу статичности й оздоблення їх такими елементами театрального видовиська, як грим, міміка, рух, деклямація, освітлення, декорації тощо. У напрямкові театралізації хорової роботи зроблено було і робиться нині цікаві спроби. Першою з них було утворення у Київі студентського «Хору дійства» з Таракановим М. на чолі. Цей хор динаміку музичного змісту підкреслював рухом і тим підсилював сприймання ідеї твору.

Більш цікавою і вдалою спробою треба вважати постановку «Ансамблем красноармейской песни ЦДКА» в Москві літо-

музомонтажу «Первая конная в песнях». Зміст монтажу — народження, життя і боротьба першої кінармії. Все це показано через сполучення пісні з оповіданням, музикою, освітленням та уривками кінофільм. Виконання ансамблем «Первой конной», не зважаючи на не дуже велику художню цінність музики, справляє на слухачів величезне враження.

Надзвичайно цінну роботу по театралізації хорового мистецтва розпочав московський «Пролеткульт». Для осягнення цієї мети пролеткультом утворено творчо-експериментальну групу у складі композиторів Білого, Давиденка та Шехтера, поетів Асєєва та Уткіна, режисера Вершилова та інших, що спільно з художником мають розробити кілька драматургічних сценаріїв з відповідним сценічним оформленням. Ці сценарії буде складено в пляні монументальних сценічних форм, що відбиватимуть героїку наших днів напруженої боротьби за нове життя.

Театралізовані форми хорової роботи— одна з найбільш важливих перспектив, що стоять перед хоровим мистецтвом. Нашим міцним капелям та хоргурткам великих підприємств столиці пора взятися і собі за шукання шляху до театралізації хорової роботи, але ці шукання мусять піти не до старих і відомих уже форм (постановка оперет, живгазета), а іти новими шляхами, що вдало накреслені ансамблем ЦДКА та Пролеткультом. Звичайно, що на постановку театралізованої програми хорові потрібні значні кошти, але ці кошти без сумніву буде повернуто з концертів, бо інтерес до них буде значно більший, ніж до концертів капель, організованих за старою традицією.

І. **Ницай**

Від редакції. *Стаття іде в порядку обговорення. Викликаємо висловитися в цій справі т.т. Городовенка („Думка"), Верховинця (Полтава), Ситника (Херсон), Коротю (Крем. Окр. Кап.), Соболя (Харк. Окр. кап.), Черняєва (Констянт. Палац культури), Бюро хору київських залізничників й ін. товаришів дириґентів та робітників капель.*

ПРО „ВУЛИЩНИЙ" СТИЛЬ ВИКОНАННЯ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ

З чиєїсь, якто кажуть, легкої руки у нас по клюбах почали виконувати спочатку народні «примітиви», а потім і взагалі народню пісню «як на вулиці», навіть із «сугубим» перебільшенням.

І в слухача, а особливо в такого, що мало знайомий із народньою українською піснею, складається враження, що наші селяни буцім-то тільки так і співають (власне не співають, а горлають, немов на гвалт).

Це, звичайно, зовсім не так.

Виконання хоча б і народнього примітиву в такому стилі без відповідного пояснення — це наклеп на селянський спів. Такий спів у дійсності, звичайно, є, але ж його не застосовується до *всякої* народньої пісні. Це може бути властивістю співу лише т. зван. «вулишних» пісень і найбільше дівочих. Але ж це не стільки спів, скільки виклик: дівчата вийшли на вулицю й викликають піснею парубків, не прямо покликом,—цього не дозволяє дівоча скромність, а піснями, — і пісня якнайголосніше й задирливіше лунає у вільному сільському повітрі.

Не те спостерігаємо в гуртових співах дівчат і парубків сумісно, навіть там же на вулиці. А ще іншим голосом співають ті ж дівчата в хаті, на вечорницях тощо.

А прислухайтеся до поодинокого співу. Хіба дівчина так голосно стане співати про своє дівоче горе? Де ви чули, щоб людина на роботі співала у всю широчінь своїх грудей? А мати коло колиски свого немовляти хіба так співає?

Ні! Таке виконання всякої народньої пісні, хоча б і примітиву, не відповідає дійсності. Це наклеп на наше народнє багатство, це неповага до нашої пісні, це неправдиве висвітлення народньої пісні і співу перед несвідомим слухачем.

Треба нашим керівникам клюбних хоргуртків більш свідомо ставитися до виконання взагалі кожного роду пісні, треба знати не тільки гармонію, а й історію пісні, а й побут, якому вона служить.

І. **Галкін.**

Від редакції. *Стаття іде в порядку обговорення. Просимо дириґентів і взагалі музик висловитися в порушеному т. Галкіним питанні.*

ПОТРІБНІ ХУДОЖНЬО-КОНСУЛЬТАЦІЙНІ БЮРА ПРИ КУЛЬТВІДДІЛАХ ОКРПРОФРАД

Низка впорядковуваних культвідділом ОРПС округових змагань клюбних художніх гуртків показала, що:

1) по хорових гуртках значно оновлюється репертуар, в напрямку введення розробок пісень сучасних українських композиторів;

2) по драмгуртках теж помітно потяг до сучасних постав, хоча в оформленні в більшості гуртків переважають старі реалістично - натуралістичні прийоми. Зрушення в бік масовок конструктивної форим порівняно невеличке. Характер живих газет («синя блюза») трохи освіжають роботу драмгуртків. вводячи нову течію — колективне розроблення й оформлення тем (проте часто виконується беззмістовні номери);

3) гірше з гуртками духових та народніх інструментів, надто щодо репертуару: останні часто орієнтуються на найвульгарнішу халтуру (фокстроти. оперетки).

Симфонічних гуртків, як і смичкових ансамблів (тріо, квартет), на жаль, дуже мало.

4) керівники гуртків віддані самі собі; ясно, що від цього робота гуртків іде шляхами: або підроблювання під (не зовсім організований) смак і вимоги більшости, або гурток, відриваючись від маси, працює, відбиваючи індивідуальні погляди й напрямок керівника.

Це—в корені невірно. Керівник (часто висуванець, без відповідної підготовки) мусить мати опірну базу, що давала б плян його роботі й розв'язувала б важливі питання, що виникають у процесі роботи гуртка.

Часто доводиться спостерігати таке: в якомусь місті є кілька клюбів,—отже, й низка художніх гуртків. І часто цінний щодо художности гурток веде роботу, буквально, в чотирьох стінах свого клюбу. Кінець - кінцем він надокучає постійним своїм слухачам і, не зважаючи на яскраву художню їх цінність, не задовольняє їх.

*) Автор спирається на практику м. Черкас головним чином.

Звідси — ясно: потрібен міжклюбний обмін силами художніх гуртків не тільки в міському, а й окружному маштабі.

Далі: часто між гуртківців виявляється особливо обдаровані особи, іноді з творчими даними. До того, як узнає за неї редакція якогось журналу або випадково проїжджий навчатель, пройде багацько дорогого часу і самородок часто глухне десь у далекій провінції чи селі. Хто примітить його? Хто направить, щоб далі вдосконалюватися? Звичайно, роля гуртка й керівника в таких випадках величезна, (наприклад, наш симфонічний гурток у Черкасах при клюбі РТС дав музпрофшколі за 2½ роки чотири чоловіка). Але що може зробити гурток сам один?

Часто-густо, в якомусь клюбі невеличкого міста влаштовується концерта після довгої втомлюючої доповіді. Художніх сил немає. Що робити? Звертаються до місцевого Робмису. Він дає скрипаля з кіна, якусь співачку. Концерт проходить! Але чи ж задоволений слухач? Чи до речі ж таке в стінах клюбу, в цій школі самодіяльности й культурно - політичного виховання маси? Усякий концерт у клюбі повинен носити певне культурно - організуюче й ідеологічно виховне начало. А хто стежить за характером концертів по клюбах? Хто допомагає їх організовувати?

Отже, потрібна сувора контроля над художньою частиною, потрібна допомога й порада клюбові або гурткам у здійсненні останньої. Але хто її вестиме?

Робота культвідділу при ОРПС остільки широка, що ці деталі організації художнього життя проходять непомітно. А це в корені невірно. Значення мистецтва для мас і організуючий вплив музики на психіку. — тема, достатньо розроблена й доведена. Лишається практично втілити її в життя наших клюбів і муз.-художніх гуртків. А саме: треба при ОРПС утворити художні консультаційні бюра, ц.-т. ті маленькі центри, що направлятимуть та контролюватимуть життя й роботу художніх гуртків.

Плян і основні моменти роботи художньо-консультаційних бюр при ОРПС.

1. Склад.

До консультаційного бюра входить 3 особи. Одна штатна, з відповідним знанням і досвідом у питаннях мистецтва й гурткової роботи, інші дві—з місцевих, найбільше культурних керівників, що знають роботу самодіяльних гуртків.

2. Функції.

1. Для докладного обізнання з роботою гуртків і міста, і округи, виробляється повну, що охоплює всі деталі роботи, анкету, стосовно до кожного виду гуртка (духовий, драматичний, хоровий, струнний) і інш.

Тип гуртка визначає лінії й методи роботи керівника гуртка.

2. Бюро складає точні інструкції й пляни роботи гуртків окремо для кожного типу гуртків,

в) указує літературу—і фахову, і методичну,

б) дає низку репертуарних списків, згідно з видами і типами гуртків,

в) вироблює форму гурткового журналу (щоденника), охоплюючи ним всі моменти роботи,

г) суворо контролює тематичний зміст п'єс та музичних творів, щоб вижити твори соціяльно-шкідливі,

3) встановлює регулярне перевіряння методів, форм і змісту роботи гуртків та керівників (через перевірочну комісію, що відвідує заняття гуртків);

4) провадить читанки й лекції для малопідготовлених керівників;

5) організує періодичні іспити керівників, переважно в питаннях з методики роботи, елементарних моментів фаху й ідеології останніх;

6) провадить організацію міжклюбної газети, присвяченій радянському музичному мистецтву взагалі і питанням масової музичної роботи зокрема;

7) організовує низку концертів-лекцій по клюбах і виробництвах;

8) провадить міжклюбний обмін виступами художніх гуртків у міському й округовому маштабах та змагання гуртків, що їх улаштовують культвідділи ОРПС;

9) сприяє організації масового товариства «Музика мас» через утворення осередків т-ва по клюбах та підприємствах;

10) реєструє творчі моменти так індивідуальні, як і окремих художніх колективів;

11) допомагає талановитим гуртківцям в набутті музичної освіти й розвинення їхніх здібностей;

12) веде облік професійних художніх сил, ансамблів та одиначок;

13) підтримує зв'язок із Посеред-Робмисом місцевим та інш. міст для запрошування артистів і концертових художніх груп;

14) постачає довідками, каталогами, літературою гуртки й клюбні книгозбірні;

Ось схематичний плян роботи консультаційного бюра. Переведення його в життя систематизує часто хаотичну, непевну роботу гуртків, дасть певну лінію роботі керівників, об'єднає їх із ширшою громадськістю, чим оздоровить і піднесе кваліфікацію наших художньо-музичних гуртків.

Г. Чубинський

Від редакції: Прохаємо завідувачів к.-в. ОРПС, а також актив музгуртків обмркувати пропозицію т. Чубинського, поставивши її в зв'язок із питанням про методи керівництва масовою музичною роботою, і своїми міркуваннями поділитися з читачами нашого журналу.

Увага. На дальших 15-16 сторінках журналу вміщено продовження нашого додатку—„Короткого словничка-тлумача музичних термінів“, розпочатого друком в м. р. (див. №№ 3/4, 5, 6, 9). Ці 2 сторінки треба вирізати з журналу й зложити вчетверо, в порядку послідовности сторінок „словничка“ (41-48 стор.)

культури шляхом організації концертів, муз. лекцій, виробництва муз. інструментів тощо, всемірно здійснюючи гасло „музика-масам“. Правління „Укрфілу“ перебуває в Харкові. В РСФРР також є філармонічне товариство—„Со-Філ“, що провадить головне концертову роботу.

Філірувати (звук)—від найтихшого звуку дійти поволі до найдужчого і так само навпаки.

Fine (фіне)—кінець.

Фінал (finale)—остання частина дії опери балету чи якогось іншого музичного твору.

Finezza (фінеца)—витончено.

Фіоритура— прикраса в співі.

Fis (фіс)—1) тон „фа-дієз“: Fis—„фа-дієз“ в ликої октави, fis—„фа-дієз“ малої октави. 2) Тональність: Fis—„фа-дієз мажор“, fis—„фа-дієз-мінор“.

Фісгармонія—поширений з 19-го стол. духовий клявішний інструмент, побудований за принципами органу.

Флажолет (flageolet) особливий, подібний до свисту високий звук на смичкових інструментах; утворюється не натискуванням на струну, а легким доторканням до неї.

Флейта, Flauto (фляуто)—високий і рухливий з сім'ї дерев'яних духових інструмент. Винайдений в давній давнині. Сучасна флейта являє собою рурку з дерева або кости, знизу відкриту, а зверху—з боковою відтулиною: мимо якої, граючи, продувають повітря й тим видобувають звук. Буває двох видів—пряма (нині не вживається) і поперечна.

Дуоль — ритмічна тотожність трьох долів—двом, цеб-то, коли протягом довгости трьох долів виконується дві долі. Дуоль позначається лігою, що зв'язує два звуки дуолі й цифрою 2 над або під нею.



Dur (дур), — мажор.

Duro (дуро) — жорсткий. Duramente (дураменте) — жорстко.

Dux (дукс) — вождь; у фузі так зветься головна тема в її основному вигляді.

Духові музичні інструменти — різного роду, форми, розміру й матеріялу рурки та сурми, в яких звук утворюється натиском струменю повітря з легенів, який примушує коливатися повітря, що є в рурці або сурмі. Струмінь повітря музика направляє або безпосередньо на повітря в рурці чи сурмі (губні, „лабіяльні“ інструменти: флейта, сопілка), або на „язичок“, що свої коливання передає вже внутрішньому повітрю (язичкові, „лінгвіяльні“ інструменти: гобой, фагот, клярнет). У мідних інструментів „язичка“ немає.—там струмень повітря з легенів коливає губи і їхні коливання передаються на внутрішнє (в інструменті) повітря. До духових інструментів належать, крім дере-

Embouchure—див. „Амбушюр“.

E-moll (е-моль)—тональність „мі-мінор“.

Encora (енкора),—re (ре)—ще.

Energico (енергіко), energicamente (енер гікаменте)—енергійно.

Енгармонізм—однаковість звучання (при темперованому строї) тонів, акордів чи гам, відмінних назвами, напр. тон „до-дієз“ звучить однаково з „ре-бемоль“, а тризвук „до дієз, мі-дієз, соль-дієз“, звучить однаково з тризвуком „ре-бемоль, фа, ля-бемоль“, також і гама „до-дієз-мажор“ звучить однаково з гамою „ре-бемоль-мажор“.

Ensemble—див. „Ансамбль“.

Entracte (антракт)—перерва між діями. В операх, балетах та драмах—музика перед дальшими після першої діями, закінчена щодо форми.

Entrada (ентрада),—ta (та)—вступ, інтродукція.

Еолійський лад—один із звукорядів середневічної церковної музики. Назву його позичено з муз. теорії старовинних греків (хоч застосовано її не до грецького муз. ладу). Цей стрій (лад) частенько здибуємо і взагалі в старовинних піснях. Побудований він начебто на VI ступневі теперішньої гами „до-мажор“: ля, сі, до, ре, мі, фа, соль, ля“ (де „ля“—основний тон),—отже тотожний він із нашою ля-мінорною (натуральною) гамою.

Епіталама (з грецької)—весільна пісня

Eroico (ероїко), eroicamente (ероїкаменте),—героїчно.

Esaltato (езальтато), — екзальтовано, з запалом радости.

Es (ес)—1) тон „мі-бемоль“: Es—„мі-бемоль- великої октави, es—„мі-бемоль“ малої октави.

Es-dur (ес-дур) - тональність „мі-бемоль-мажор“.

Eses—тон „мі-дубль-бемоль“.

Es-moll (ес-моль) — тональність „мі-бемоль-мінор“.

Espressivo (еспресіво), con espressione—з великим почуттям, виразно.

Estinguendo (естінгвендо)—поволі пригашаючи звук.

Етнографія музична—музична наука, що вивчає народню музику й пісні.

Етнограф—музика-учений, що працює в галузі музичної етнографії (див.).

Етюд—музична п'єса, що має на меті допомогти виробити техніку гри або є музичним шкіцом, що не претендує на закінченість форми.

Евфонія (eufonia)—милозвучність.

Евтерпа—у древніх греків—богиня, що покровительствувала музиці (власне, грі на струнних інструментах).

Expressivo (експресіво)—див. Espressivo.

Експресія—виразність.

СКОРОЧЕНІ СЛОВА

Espr, espress = espressivo.

в'яних та мідних, іще гармоніюм (фісгармонія), гармоніка, орган—сполучення багатьох простих духових інструментів.

Душка — дерев'яний стрижень (стовпчик), в струнних інструментах, що зв'язує (скріпляє) дно корпуса з декою.

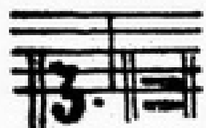
СКОРОЧЕНІ СЛОВА Й ЗНАКИ

D — Dominanta.
D. C. — Da capo.
decr. або decresc. — decrescendo.
D. або d. — destra (mano) або droite main, ц. т. права рука.
D. S. — Dal segno.
dim. — diminuendo.
div. — divisi.
dol. — dolce.
D. v. — Due volte або Bis
diminuendo

♯ — дієз.

♭♭ дубль-бемоль

✕ дубль-дієз



дискантовий ключ або ключ „до"

СЛОВА НА БУКВУ „E" (УКР. „Е")

E, e (e) — 1) тон „мі": E (велике) — „мі" великої октави, e (мале) — „мі" малої октави. 2) Тональність: E — „мі мажор", e — „мі-мінор".

Echo, eco (еко) — луна; цей термін означає, що звук чи пасаж, проти яких поставлено це слово, треба грати як відгук у далені, створити враження луни. На фортепіяні цього досягається вживанням лівої педалі.

Екосез (Ecossaise)—шотляндський танок у $^3/_4$.

Edition (едісьйон), editione (едіц'йоне)—видання. Editeur (едітер) — видавець.

E-dur (е-дур)—„мі-мажор".

E ф—відтулина (проріз) у верхній деці смичкових з сім'ї скрипки інструментів, який має форму латинської букви „S".

Eis (еіс)—тон „мі-дієз", 2) Тональність: Eis—„мі-дієз-мажор", eis—„мі-дієз-мінор".

Eguale (егвале), Egualemente (агвалементе)—рівномірно (про темп), рівно.

Екзерсиси—вправи для музик.

Експозиція—перша частина сонатної форми, в якій викладається теми (звичайно дві) і яка закінчується в іншій тональності; виконується двічі.

Elegante (елеганте), con eleganza (конелеганца), elegantemente (елегантементе) —блискуче, елегантно.

Елегія, elegia—ліричний музичний твір скорботного настрою й повільн го темпу.

Elevato (елевато), elevamente (елеваменте), elevazione (елеваціоне)—піднесено —велично, надхненно.

СЛОВА НА БУКВУ „F" (УКР. „Ф").

F, f—Тон „фа": F (велике)—„фа" великої октави, f (мале)—„фа" малої октави. 2) Тональність; F—„фа-мажор", f—„фа-мінор".

Fa, fa —тон „фа".

Faceto (фацето), Facemente (фацементе)—легко, бавлячись. Facetissimo (фацетісімо)—дуже легко.

Фактура (facture)—сума технічних засобів побудови музичного твору.

Fagotto, Фагот—басовий інструмент із сім'ї дерев'яних духових інструментів, винайдений у 16 стол. Він являє собою зігнену вдвоє довгу рурку з кляпанним механізмом; у верхній частині рурки зроблено металеву тонку рурку (формою схожу на латинську букву S), до кінця якої прикріплено подвійного „язичка" Діяпазон фаготу: від „сі-бемоль" контр-октави до „до" або „ре" 2 ої октави, відмінний тембрами в різних регістрах. Ноти для фагота пишеться перезажно в басовому ключі, а вищі й найвищі в теноровому, альтовому і навіть скрипковому ключах. Contra-fagotto, Контр-фагот—низький, контрабасовий фагот. Ноти для нього пишеться в басовому ключі, звучить на октаву нижче від написаного. Обсяг його: від „до" контр-октави до „соль" малої октави.

Фальцет—найвищий, т. зв. головний, регістр чоловічого голосу.

Фанданго (fandango) — старовинний еспанський танець у $^3/_4$ або $^3/_8$ помірного темпу.

Фанфара, [fanfara (re)]—1) сурма без

кляпанів (натуральний ріг). 2) музика типу сигналу; виконується або на фанфарах (див 1) або на звичайних оркестрових сурмах чи корнетах.

Фантазія (fantasia)—музичний твір в якому композитор не зв'язує себе якоюсь певною сталою музичною формою. Цю форму найбільше вживається в творах для інструментів фортеп'яна, скрипки тощо.

Fantastico (фантастіко) — фантастично, химерно.

F-dur (еф-дур)—тональність „фа мажор".

Фермата (fermata, ferma)—знак затримання, або звучання тону чи акорду або павзи, мовчання.

Fermamente (фермаменте), fermo (фермо)—твердо, сильно.

Feroce (фероче)—грубо, дико.

Fes (фес)—2) тон „фа-бемоль": Fes—„фа-бемоль" великої октави, fes—„фа-бемоль" малої октави. 1) тональність: Fes—„фа-бемоль-мажор", fes—„фа-бемоль-мінор".

Festoso (фестозо), festivo (фестіво), festivamente (фестіваменте)—урочисто.

Фігурація—прикраса мело її.

Філармонія або філармонічне товариство—звичайно так звуться муз.-громадські т-ва, що мають завдання сприяти розвиткові музики шляхом організації концертної роботи.

Існуюче з 1928 р. „Українське Філармонічне Товариство („Укрфіл"), є акційне товариство (з дотацією від НКО УСРР), що має за завдання сприяти розвиткові укр. пролетарської муз.

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

СОЦІЯЛЬНІ ДЖЕРЕЛА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА *)

Музика належить до тих мистецтв, які, головним чином, є висловом внутрішнього стану людини й особливо його *емоціонального* стану, його настрою в найширшому розумінні цього слова. Не треба однак думати, що в музиці зовсім відсутні «об'єктивні» елементи. Мені трудно було б навіть сказати, чи не є ці елементи об'єктивного описання світу та висловлення суб'єктивних настроїв у певній мірі врівноваженими.

Музика користується, як засобом вислову звуком у часі. Яку ролю відограє в житті взагалі і в людському соціяльному житті зокрема звук? Роля безконечно важливого *сиґналу*, що дає можливість орієнтуватися в дійсності, реаґувати на неї правильно для своєї самоохорони та збільшення своїх життьових сил.

І справді, коли б організми тварин були сліпі й глухі, то це значило б, що їх би ніщо не попереджало про небезпеку і в той же час не сиґналізувало б їм приваблививих для них елементів дійсности, до яких вони повинні наближатися. Два види сиґналів особливо важливі: це—*звук* і *світло*. Залишимо світло — воно не має відношення до музики, хоча в останніх часах і робиться спроби поєднати світло й звук у музиці—і зупинимося на звукові.

Звук є одним з надзвичайно важливих способів сиґналізації на відстані шляхом коливання повітряних хвиль; щоб схоплювати їх, життя опреділює відповідні фізіологічні органи. Сиґналізація зовнішня, сиґналізація суто-об'єктивна, полягає в тому, що багато явищ природи утворюють різні звучання, які організм розцінює, як заклик до певного поводження, викликають певну реакцію. Ось чому тонкість слуху, іншими словами, не тільки вміння фізіологічно одрізняти різні сиґнали, але ж точність розуміння того, що *значить* даний звук або система звуків — є конечно потрібною для розвинення тварин. Якщо собака піднімає вуха для того, щоби краще чути, то ми можемо дати пояснення цьому (будучи цілком вірними науці рефлексології, без психологічного пояснення). Собака знає, що ось такий то дзвоник, визначає, що їй дадуть м'яса—і в неї виникає зоровий образ м'яса і смакове почуття, яке визиває слину. Отже, звук є не тільки попереджувачем, але він також викликає складну реакцію, що супроводиться внутрішніми образами, цебто виникненням уявлень у свідомості.

Звуки це не що інше, як партитура реального життя. Коли ти цю партитуру усвідомлюєш як суму зв'язаних уявлень — це дає тобі можливість правильно орієнтуватися в довколишній обстановці. Якби цього не було, то наше життя було б надто обмежене і існував би тільки світ дотикових почуттів. Ми можемо це спостерігати і на тваринах, і на людях, на їхній сім'ї, роді, громаді, яким потрібен *спільний* слуховий апарат. Без спільного слухового апарату неможливо взаємне розуміння, взаємна сиґналізація небезпеки, що насувається, об'єднання настроїв. Наприклад — ґусак, що стоїть на сторожі прислухається до всіх проявів природи і звуком передає своїй зграї про спокійний чи тривожний стан природи. Але відтворення твариною звуків про небезпеку звичайно *відмінні* од тих, які вона утворює, коли хоче виявити *інший* настрій внутрішньої самосвідомості, — іншими, скажемо, будуть приклик самиці, ласка матері й т. д. Різні види тварин також мають *свої*, відмінні од інших, системи сиґналів.

Так саме існує сиґналізація між окремими сім'ями та родами первісного суспільства. Тут уже утворюється організація *мови*—того, що називається язиком.

---

*) Реферат стенограми доповіді А. В. Луначарського на Всеросійській музичній конференції (Ленінград, червень 1929 р.). Взято з матеріялів конференції (Главискуство ГИЗ РСФСР 1930 г.).

Сиґнали живої мови (наприклад, — відображення страху, радости) — напочатку дуже нескладні й близькі до звуків природжених.

В мові людини досі лишилися *вигуки*, які ми вживаємо для безпосереднього підкреслення емоціонального смислу мови. Майже все, що відбувається, може бути відображене в розмові. Сама мисль є не що інше, як унутрішня мова. Без мови існування мислі неможливе. При цьому *мова понять*, якщо вона сприймається не в звучанні живої мови, а *зором* (ієрогліфи, літери і т. д.), позбавлена інтонацій, а людина, що *говорить*, супроводжує мову висловленням своїх переживань і офарблює її почуттями, *варіюючи самий звук*. Жива мова користується з безлічі різноманітних інтонацій. Вибір їх визначається тим, на кого і як має впливати наша мова. Якщо я, наприклад, розмовляю із своїм другом за чашкою чаю, то варіяції, що їх я буду допускати моїми звучаннями будуть мінімальні, але зовсім інша картина буде, коли ми візьмемо промовця. Чабан, для того, щоб скликати стадо, мусить сиґналізувати на велику відстань, а для цього йому потрібно утворити *голосний* звук, роблячи це так, щоби не втомлювати голосу. Якщо я хочу говорити до великої авдиторії, і якщо я хочу, щоб мене слухали всі, то я повинен не тільки говорити голосно, щоби були *чутні* й *зрозумілі* слова: при цьому другим завданням буде заразити слухачів моїм *почуттям*. Для цього я мушу різноманітити й робити можливо яскравішими інтонації, мушу вложити в слово елемент *музичний*. Що роздільніше треба говорити, то більше наближаєшся до деклямації, до мови «нараспев». Наприклад, вигуки муедзінів є вже майже спів, як і всяке звучання, призначене для широкої суспільности — похоронні плачі, церковна служба, — одним словом таке звучання, яке може бути підхоплене іншими. Такі соціяльні звучання можуть удосконалюватися шляхом колективної обробки: з ними робиться те, що і з каменем на березі моря—соціяльне море перетирає і одшліфовує їх, надає їм певної досконалости форми. Пісня лірична — пісня нелюбої жони, наприклад,—ніби то висловлює переживання індивідуальне, але вона набуває широкого розповсюдження й увіходить у побут, тому що об'єктивні умови народжують багато людей, що перебувають у тому самому стані. Отже, навіть така індивідуальна пісня висловлює особисті переживання, властиві певній соціяльній групі. Кожний, що співає її, вносить свої особисті й особисті почуття, але переходячи з уст в уста, пісня ніби то підпадає соціяльній обробці: відпадає те, що є характерним лише *для даної особи*, і набуває найбільшої яскравости та повноти висловлення те, що відчувають і засвоюють *тисячі людей*. Так утворюється музичний твір у більш чи менш закінченому виді *анонімною, колективною творчістю*.

Коли суспільство виділяє жерців та військових спеціялістів, виділяються й спеціялісти, які працюють над соціяльною організацією через посередництво звуку. Спочатку це звичайно не спеціялісти співці, а ті самі жерці або вожді; пізніше — всякого роду «герольди» — «глашатаї». Це й є перші музики та співці-спеціялісти.

На час розвитку февдалізму, співці виділяються в окрему групу. Вони можуть сприймати свою музику, як індивідуальну, але це, як у цьому легко переконатись з аналізи текстів та історії побуту, є або вислов переживань панів або (таких творів менше) груп експлоатованих.

Буржуазний індивідуалізм приводить роз'єднаних творців до аристократично *замкненої* творчости, зрозумілої тільки для *певних груп інтеліґенції*.

Кожній добі властива специфічна, визначена соціяльними умовами, система музично - звукових сиґналів. Майже всі явища природи супроводжуються звучаннями. Ці звуки для живих істот є мовою, яка говорить про наближення біди, ворога або про наближення самиці або самця й т. д. Так, любовна сиґналізація відограє величезну ролю у тварин й в усій музиці. Але й крім того, що звуки визначають якісь явища, вони можуть бути приємні й неприємні. Тут визначення досить хистке, бо неприємне стає, наприклад, приємним, коли ми до нього звикаємо. Все залежить од фізіологічної установки, од того, до чого оточення найбільш привчило слуховий апарат. Ця си-

стема сприйнять відмінюється разом з відміною оточення, у людини в першу чергу — оточення соціяльного.

У людському суспільстві, у різних місцях його культурного оточення в певний час починається виділення того, що можна назвати *об'єктивно* приємним звуком. З числа цілого ряду шумових звучань виділяється те, що ми називатимемо *чистим тоном*. Відкриття чистого тону та основних відношень між чистими тонами, здатність їх *співзвучати* або *протизвучати* здавалося першим дослідникам величезною метафізичною цінністю. На сході приміром цього може бути китайська музична теорія. Поняття, що їх розвивали, наприклад, таосити та їхній представник — мудрець Лаодзи, надзвичайно повчальні. Вони говорять, що все, *що шумить*, все *що кричить*—це є явища, які *одпали од порядку та гармонії*, а все *що співає й танцює — співзвучне світовій основі*. Тао, себто *упорядкований ритм*, є єством речей. Тому Конфуцій гадав, що можна з допомогою музики в церемоніях та організованим танцем *моралізувати людство*.

Коли людина одходить від того, що пізніше греки назвали гармонією, він стає нікчемною істотою. Його повертають до гармонії всі голоси природи, в яких звучать справжні співзвуччя й справжні чисті тони. У Піфагора (пізніше у зміненому виді—у Платона), в один із кульмінаційних моментів розвитку людської культури, це поняття набуло цілком певного музично-філософського значення, разом з тим фізико - математичного. Коли Піфагор та піфагорійці в V (може, VI) століття до нашої ери почали обґрунтовувати те, що ж це таке—саме єство звуку, що робить його виключним серед інших, що відрізняє тон від шуму, що примушує їх співзвучати або навпаки протизвучати (утворювати дисонанси), то вони знайшли розв'язання цього питання—визначенням довжини та діяметру металічних дротиків та струн. Було знайдено певні цифрові відношення. Це відкриття мало величезне значення, бо воно показало, що в музиці є ще може непевні й спірні—не будемо рішати цього наперед,—але деякі об'єктивні *фізичні* основи. Фізично існують впорядковані й невпорядковані звуки, при чому упорядковані звуки являють собою такі коливання повітря, які утворюють правильний малюнок, правильний ритм і відносяться один до одного, як прості числові відношення.

Взагалі, розглядаючи низку людських культур та цивілізацій можна простежити тенденції, де далі більше виділяти й уточнити цю *фізичну систему музичних тонів*. Певні обмеження при цьому утворюють різні спеціяльні властивості та тембри тих або інших інструментів (обертони й тому подібне).

З усієї безлічі зовнішніх звучань, які могли би бути матеріялом музики, людство, особливо людство Европи, вибрало лише одну частину, саме упорядковані або правильні звучання. Ці упорядковані звучання, тони, з'єднуючись у *лади*, себто системи звуків, побудовані за певними законами, послужили матеріялом для музики. Лад, являючи собою співставлення звуків у часі, дає можливість шляхом добору того чи іншого ладу та послідовности звуків, що вони його становлять, висловити певну систему сприйнять. (Звичайно, від суспільства до суспільства й від епохи до епохи способи виразности еволюціонують). Організація звуків ладу в часі являє собою те, що можна назвати музичною мовою.

Музика не є мистецтво образотворче в тому розумінні, що вона не може відтворити речі, що посідає певне фізичне місце. Але вона дає повне уявлення про *рух* речей. Саме в цьому й полягає її специфічне єство. Музика є не що інше, як *відбиток всякого роду рухів* унутрішних і зовнішніх, *моментів прискорення й загаяння, моментів напруження й спокою*. Музика може барвисто висловити явища природи, наприклад — грозу, стан моря. Музика висловлює також процеси широкі, суспільні (так би мовити, епічна музика) та переживання особи (лірична музика).

Доцільна творчість — передачі вигуків, стогонів, призову, скарги, любовного заклику й т. п. організована для суспільнених цілей—це й є та стадія розвитку музики, коли відбувається перехід *від тваринного до соціяльного* існування. Як прамови всіх родів так і прамузика має надзвичайно *практичний* характер. Вона

супроводжує важливі явища життя, як наприклад — народження дитини, перехід юнака в стан мужчини, шлюб, смерть, а також характеризує організацію, наприклад, великого хвилювання, війни та інших великих подій. Під цим поглядом треба сказати, що музика є *акомпаніментом різних явищ життєвих*, вона супроводжує тут суспільний апарат. Це—джерело соціяльної музики.

У своєму розвиткові суспільство переходило із одного типу в інший. У період закінчено організованого суспільства, *особистість стерта оточенням*, не відограє в ньому істотної ролі. У такому первісно-натуральному суспільстві мистецтво також *не має індивідуальности творця*. Приклад — селянське мистецтво. Тут людина, що вишиває рушник або робить коника, робить це, як і все, так само, як це робилося до нього. Він не дивиться, яка насправді є дійсність. Він не цікавиться тим, що, може, цього коника можна зробити більш схожим на коня. Таке мистецтво набуває характера нерухомости при всьому ніби то багатстві варіянтів, (що мають проте майже виключно орнаментальне значення), лишається на довгий час панівною форма, що передається з покоління в покоління і певним чином стилізує дійсність. Але це мистецтво підкоряє собі окремі індивідуальності, бо є дійсним реальним побудником і організатором волі відповідним *даному суспільному ладові*.

В індивідуалістичну добу навпаки, *індивідуальність зв'язано з загальною культурою майже проти її бажання*. Вона не може од неї одірватися, бо надто оригінальні методи вислову своєї індивідуальності призводять до ізоляції, до незрозумілости для інших. Абсолютно оригінального автора не можна було б не вважати за просто дивака та психопата. Із цього невміння вирватися з цих позицій і деякого небажання опинитися обіч зрозумілости хоча б для своєї групи—випливає *залежність* такого оригінального творця від деяких загально-культурних основ.

При сучасному, все ж величезному розвиткові індивідуалізму, зв'язаному з розпадом капіталістичного суспільства, виникають цілі школи й течії (дадаїсти, наприклад), які говорять, що не важно, щоб тебе розуміли, і найсміливіший художник є той, хто створить річ найнесподіванішу й найнезрозумілішу. Це явище яскраво виявляє *розклад*, бо тут мова мистецтва *з засобу єднання* перетворюється на *засіб розриву, роз'єднання*.

(Далі буде).

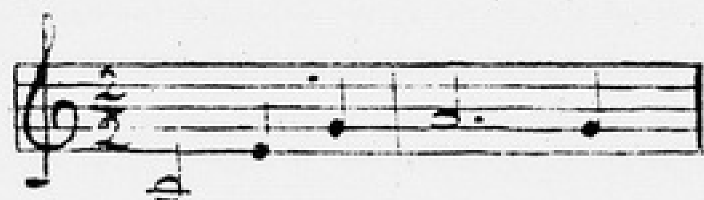
НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ

СТАТТЯ 7-МА
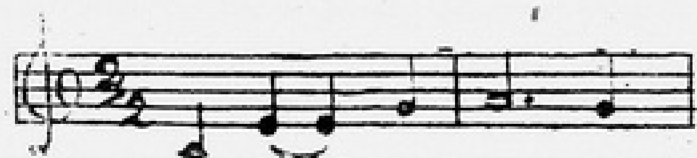
Ми вже знаємо, що в кожному звичайному розмірі перша частка такту вважається за головну *важку*, або *сильну* У співі, грі це позначається в її *акцентуванні*, тобто в міцнішому звучанні її. Визначається це *знаком акценту* > або <, Так само ми знаємо, що ці акценти входять до складу складного розміру, збільшуючись у числі. Але ми ні в якому разі не повинні думати, що ці акценти (що їх звуть *метричними*, бо й самий розмір зветься *метром)* виконуються, звучать яскраво. Навпаки, таке дуже помітне, рельєфне акцентування, так головних часток такту, як, і побічних надавало б виконанню грубого, нехудожнього характеру. Таким чином, справа йдеться лише за *право* сильної частки на акцент.

Але є в музиці (головне в інструментальній) велике число ритмічних явищ. так званих *синкоп*, де навпаки акцент *повинно* визначити цілком рельєфно, ба навіть напружено. Синкопою ми звемо таке угруповання нот у будьякому розмірі, при якому акцент, що припадає на будьяку важку частку, переноситься *на слабу частку*, що стоїть безпосередньо перед нею. Це буває тоді, коли на цих частках містяться дві ноти однакової височини, причому їх зв'язують лігою і таким чином виконується лише передніщу ноту, що стоїть на слабій частці, а далі вона

продовжує звучати і на слідуючій за нею сильній частці. Візьмемо, наприклад, чергування нот :



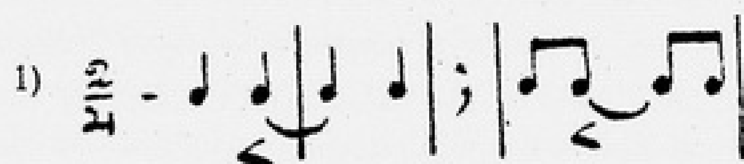
яке виконуватимемо без ніякого підкреслення. Але, наколи в цій мелодії ми зробимо синкопу :



то нота «мі», як синкопа, потребуватиме різкого акценту. Тут же зазначимо, що синкопи позначають скороченно так:



Наведемо загальну схему синкоп у всіх розмірах, яких вживають
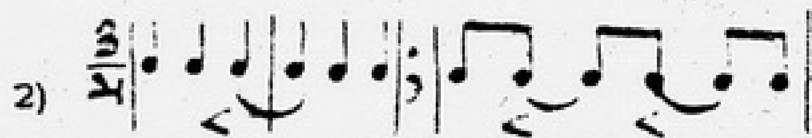
1) 

або скорочено (синкопа з вісімок):



або скорочено (синкопа з шіснадцяток):



2) 

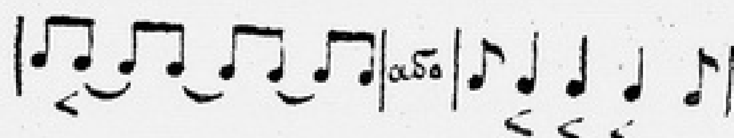
або скорочено: 



або те саме скорочено:



3) 





або те саме лиш скорочено:



4) 



Так само у розмірах $^9/_8$ та $^{12}/_8$:
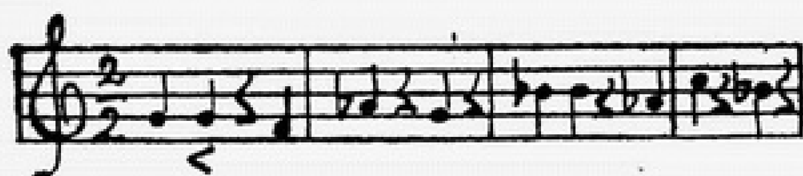
5) 

Теж у розмірах $^9/_{16}$ та $^{12}/_{16}$.

До синкоп слід ще віднести такі два випадки:

а) на важкому часі (навіть побічному) замісць ноти, що звучала б, маємо *павзу*, завдяки чому передніша слаба частка

стає синкопою і набуває рельєфного акценту:



(Тема з увертюри „Рюї Блаз" Мендельсона)
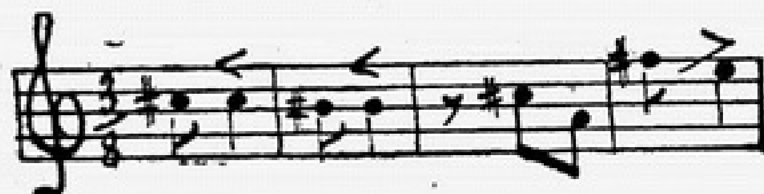
Між іншим ці синкопи утворюють своєрідне враження якогось товчка або відстрибування, ніби перед несподівано розверзлою безоднею.

б) У тричастинних розмірах—об'єднання в одну ноту двох слабих часток такту перевищує щодо звучання першу сильну частку і дає синкопу:
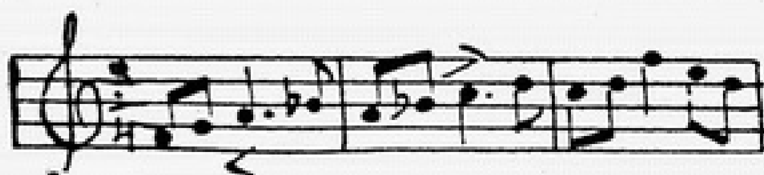




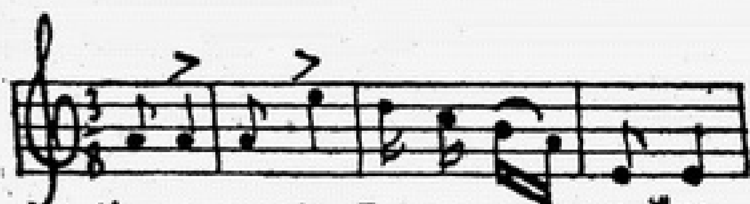
Наприклад, а) у вальсі Глінки:
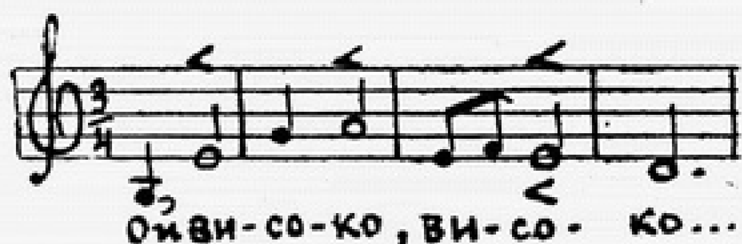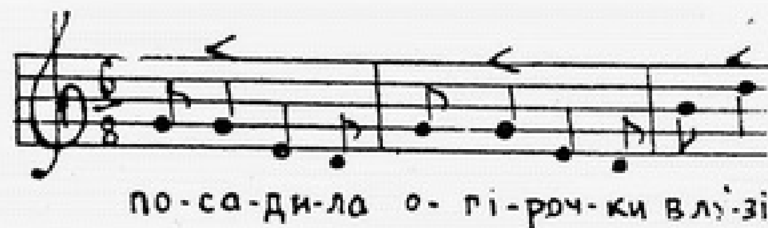


або б) в мазурці Глазунова:

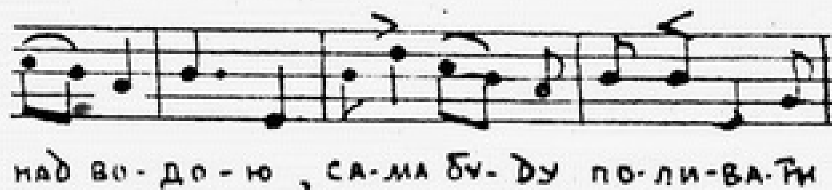


Синкопи в загальній масі являють собою ритмічну «вишуканість». Тому, напр., у народніх піснях вибір їх надзвичайно обмежений: найбільше розповсюдженою синкопою тут є якраз випадок «б» у тричастинному розмірі, наприклад:
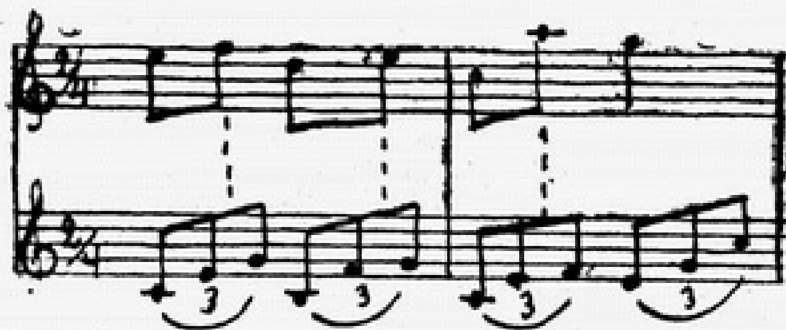








(Приклади взято зі збірки Бунта й Шаравського „Українські пісні", вип. І)
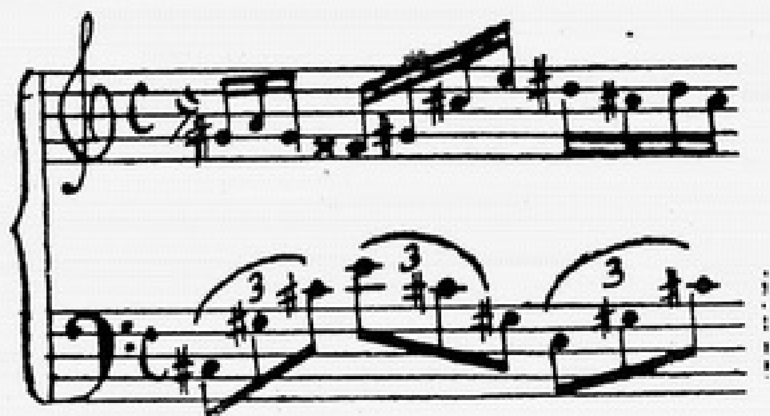
Решта видів синкоп трапляються майже виключно в інструментальній музиці й, зокрема, синкопи на дрібних діленнях здибуємо навіть не в мелодіях, а здебільшого в акомпаніменті.

Тепер, перед тим як закінчити наш огляд музично-ритмичних явищ, нам лишається ще сказати дещо про категорії, *незвичайного, несиметричного поділу тактової частини*. Найрозповсюдженіша тут є знайома вже нам *тріоль*, тобто поділ тактової частини на три рівні (в часі) долі. В інструментальній музиці часто маємо випадки, коли в кожному голосі (тобто партії), іде правильний, подвійний поділ часток, а в другому—тріольний, наприклад:



У даному разі друга вісімка кожної горішньої чвертки приходиться якраз поміж другої й третьої тріольної ноти. Для подолання цієї трудности гри, корисно у повільному темпі рахувати тріоль—«раз, два і три», пильнуючи того, щоб друга вісімка гори прийшлася якраз на «і».

Цікавий зразок зіставлення тріольних вісімок у басу та чотирьох шіснадцяток у горішньому голосі зустрічаємо у фантазії-експромті (ціс-моль) Шопена:



Тут так само можна було б зробити математичний розрахунок, але, звичайно, легше, краще й далеко корисніше вивчати це слухом, стежачи за абсолютною рівністю руху кожної партії.

Інші крім тріолі не звичайні поділи будуть такі:

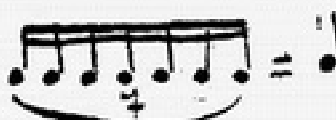
а) *квінтоль*—поділ частки на 5 частин замісць 4-х,



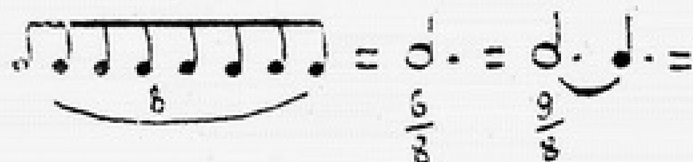
б) *секстоль*—поділ частки на 6 частин замісць 4-х,



в) *септоль*—поділ частки на 7 частин замісць 4-х,

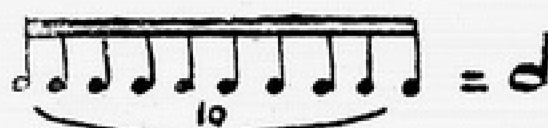


г) *октоль* (у тричастинному розмірі)—поділ на 8 частин замісць 6-ти чи 9-ти,

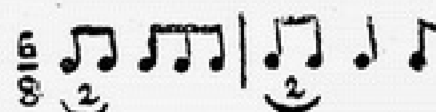




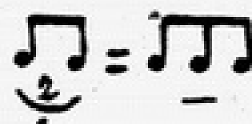
д) *децимоль*—(у тричастинному розмірі)—поділ частки на 10 частин, замісць 8-ми,



е) *дуоль* (у тричастинному поділі) —



2 ноти замісць 3-х,



ж) *квартоль* (у тричастинному поділі)



—4 ноти замісць 6-ти.



На цьому ми кінчаємо з метром та ритмом і надалі перейдемо до нових відділів нотної грамоти.

Л. Лісовський.

З 1-го червня по Україні провадитиметься тримісячний огляд масової художньої роботи профспілок. В порядку участи в цьому огляді журнал з ближчого номера відкриє окремий розділ, присвячений оглядові.

Редакція закликає музкорів надсилати статті, дописи й інформації, в яких висвітлювати потреби масової художньої роботи, інформувати про хід огляду на місцях, викривати хоробливі явища в художній роботі самодіяльних та професійних закладів тощо.

З музичного життя

„ГИМН" *) ЯК ОСЕРЕДОК ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВА

Прогалина щодо наукового аналізування й дослідження музичних інструментів, почала заповнюватися з часу організації при Московському Державному Інституті Музичної Науки (ГИМН) низки різних комісій та секцій: комісії музичного інструментознавства, секції фортеп'янової методології, секції вивчання етнографічних інструментів, комісії дослідження й удосконалення гармоніки та допоміжних закладів: а) дослідно-показової майстерні, б) ляораторії для вдосконалення гармоніки.

Велика кількість досить коштовних музичних інструментів, неточне й невміле визначення їх за браком наукового обґрунтовання, потреба дослідження їхніх звукових властивостей, вимагали якнайскоршого утворення цих наукових організацій.

Організована чотири роки тому комісія музичного інструментознавства є перша спроба організованої об'єднаної роботи в цій галузі. Звичай музичних інструментальних майстрів таїти свої досягнення та винаходи найбільше гальмували організацію цього об'єднання. Після довгих переговорів та великої підготовчої роботи, тільки в січні 1924 р. ГИМН спромігся зібрати цю першу в історії виробництва музичних інструментів комісію.

Дослідна діяльність комісії інструментознавства полягала в зачитуванні наукових доповідей членами комісії на її регулярних засіданнях. Значну частину доповідей, завдяки тому, що більшість членів комісії вчені майстри-скрипалі, було присвячено вивченню та виявленню досягнень в галузі смичкових інструментів, класифікації інструментів взагалі, а решту—доповідям та повідомленням про різні інші інструменти.

Значну ролю в роботах комісії відограла державна колекція муз. інструментів, що її передано ГИМН'ові повесні 1924 р. В цій колекції зібрало найкращі й найкоштовніші зразки старовинних скрипок славетних майстрів: Аматі Страдіварі, Гварнері та інш. Державна колекція, що мала до цього часу характер малоприступного музею, нині стала за об'єкт наукового студіювання з боку членів комісії і з боку майстрів досвідно-показової майстерні ГИМН'у.

Інструменти державної колекції не раз науково досліджувались комісією, а в тих випадках, коли їх для ремонту доводилося вскривати, то їх піддавалося найпильнішому вимірюванню.

По-за цим державна колекція ГИМН'у постачала й постачає інструментами всіх видатних артистів і колективи СРСР. *)

При цій же колекції є особливий відділ народніх інструментів, зокрема старовинних гармонік.

З метою найяскравішого виявлення шукань та досягнень в царині побудови смичкових інструментів за часи Жовтневої революції, а також для розвитку й поширення науково-обґрунтованих знань в цій царині, ГИМН з'організував виставку смичкових інструментів і музичний конкурс їх. Кращі інструменти було відзначено дипломами й ухвальними атестатами.

Особливий інтерес являє собою складання першої у нас в Союзі картотеки муз. інструментів та фототеки, тоб-то фотознімка кожного інструмента, які передбачається довести до двадцяти тисяч.

Цікаві роботи запису й дослідження звуків особливим апаратом «Осцилографом», за допомогою якого можна виявляти ті чи інші обертони, тембр звуку й т. ін.

По секції фортеп'янової методики пророблено велику роботу, яка виявилась у різних наукових доповідях та дослідженнях фортеп'яна, його техніки, побудови й т. ін.

Секція вивчення етнографічних інструментів організована повесні 1928 р. об'єднала всіх видатних знавців цього діла. Вона має на меті найдосконаліше вивчення та збирання етнографічних інструментів для докладного дослідження їх.

Висунуте самим життям питання про вдосконалення гармоніки після наради в Наркомосі РСФРР в січні 1927 р. під головуванням тов. А. Луначарського, було вирішено позитивно. Постановлено було влаштувати виставку гармонік та утворити при ГИМН'і лабораторію для удосконалення цього інструмента у зв'язку з чим і було організовано комісію дослідження та вдосконалення гармоніки.

Комісія ця поставила собі подвійне завдання: з одного боку студіювати гармоніку в ході її історичного розвитку й сучаснім її стані, а з другого—удосконалити існуючі нині ти-

---

[1]) «ГИМН» є скорочена назва «Государственного Института Музыкальной Науки» в Москві.

*) На Україні інструментами з цієї колекції користуються квартети ім. Вільйома та ім. Леонтовича.

ти гармоніки й витворити з неї музичний інструмент, який більше задовольняв би вимоги художньої музики.

Виставка гармонік відкрилася 13-го травня 1928 р. в Москві. По закінченні виставки було впорядковано конкурса на кращий інструмент, при чому найкращі гармоніки було відзначено різними дипломами й атестатами.

В роботі лябораторії при комісії вивчання й удосконалення гармоніки так само помітні значні досягнення, які можна було спостерігати вже на виставці. Серед експериментів особливо інтересні були створені гармоніки оркестрового типу.

Крім всієї цієї роботи з муз. інструментами при ГИМН'і організовано різні художні інструментові ансамблі.

Так, при етнографічній секції є оркестра народніх інструментів, до складу якого входять домри квартового й квинтового строю, балалайки, гуслі, різні народні інструменти, а на початку 1928 року туди ж було включено хроматичні гармоніки й концертіна.

Оркестра народніх інструментів крім художньо-виконавчої роботи провадить різні експерименти що до вивчання оркестрової звучности та можливости включення до оркестрів, ще невипробованих в оркестрі народніх інструментів руських, білоруських, українських та ін., з метою їх удосконалення.

Із числа інструментів експериментальної оркестри виділяються різні ансамблі, а саме: квартет гуслів, квартет домр й ін.

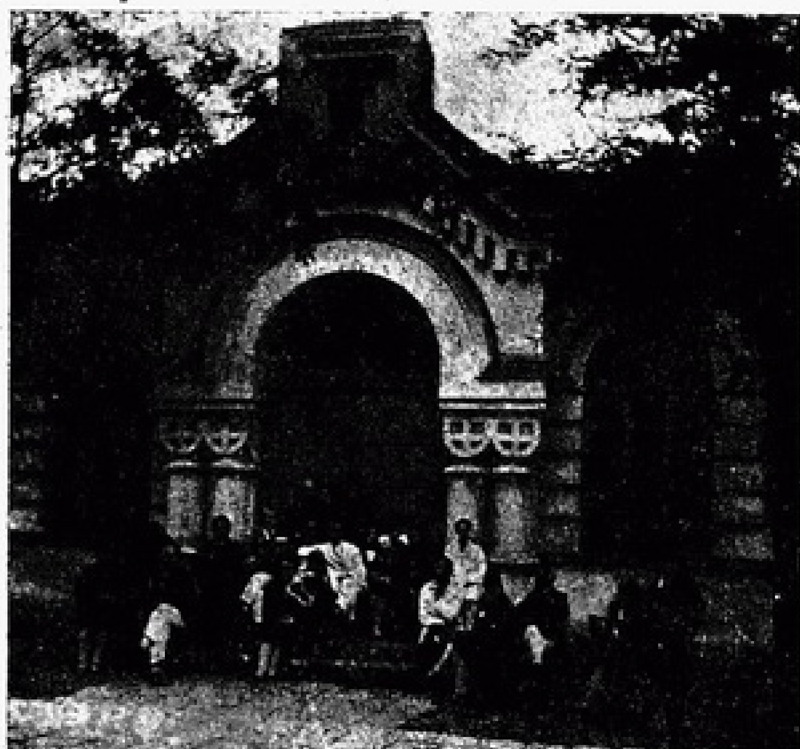
Серед цих ансамблів слід відзначити квартет гармонік, який крім зазначеної вище роботи з оркестрою, популяризує серед мас новий тип оркестрових гармонік та бере участь у роботі лябораторії, демонструючи звучання нових гармонік, а також програваючи репертуар в методологічній комісії.

О. Мартінсен

КРЕШЕНДО В МУЗИЧНІЙ РОБОТІ НА ХЕРСОНЩИНІ

Музична робота на Херсонщині рік за роком поліпшується. Крім фахової муз. освіти, що її дає Херсонська Музпрофшкола, за останні роки значно поширилась і поглибшала муз. освіта в Херсонському ІНО.

В 1926-27 роках переводилася підготовча робота, а в 1928-29 році охоплено всі ділянки тонального мистецтва, при чому вже досягнено певних результатів. Крім теорії музи, що викладалася для всіх студентів 1-го курсу, в позаакадемічні години працювали гуртки: дириґентський, хоровий, гурток сольного співу, гурток скрипалів, гурток піяністів, оркестра народніх інструментів і, як масовий музичний виховавчий чинник, було введене слухання музики для всього колективу ІНО один раз на тиждень, дві години в вільний час від занять (у дні відпочинку). Опріч студентів та лектури ці години відвідувало вчительство і загалом громадянство. Основна установка: втягнути в музичну роботу якнайбільше студентства і цим поглибити муз. освіту, що на неї досі мало звертають уваги навіть і по педагогічних ВИШ'ах.



Будинок Херсонської Окркапелі

Керує музично-гуртковою роботою бюро, що складається з керівників гуртків, їх старост та представників від студентських профорганізацій під головуванням викладача тонального мистецтва ІНО (він же організатор муз. роботи в ІНО).

Робота гуртків (за винятком гуртка сольного співу) базується на одному музичному матеріялі у всіх гуртках. Це значно поглиблює роботу гуртків і знайомить все студентство з муз. творами з певній послідовності і в спільному виконанні об'єднаних гуртків

В ІНО, крім студійної роботи, музичні гуртки обслуговують вечори революційних і громадських свят, студентські вечірки, Червону армію та підшефні села. Гуртки хоровий, нар. інструментів і т. д. є базою для практичної роботи дириґентського гуртка.

В кінці минулого учбового року було організовано перегляд річної роботи усіх муз. гуртків. На цьому вечорі було показано наскільки глибоко поставлено студійну роботу в гуртках, в якій студенти є не лише виконавці, а й керівники музичної штуки. Досвід такої роботи цілком виправдав себе. Так передбачається переводити музичну освіту в ІНО і надалі.

На чолі масової хорової роботи Херсонщини стоїть округова капеля. От наслідки її 3-річного існування: добірний репертуар на 7 окремих циклових концертів в 132 муз. п'єс (революційні, народні пісні, примітиви, пісні інших народів та зразки клясичної музики). Дано



З залі для занять капелі

концертів 173 (з них безкоштовно 54 на революційних, громадських святах, з'їздах, конференціях та підчас кампаній). Робота капелі поділяється на два періоди: Зимовий—виготовлення репертуару й концерти в місті і весняно-літній—подорожі капелі з концертами. За малим не всі райони Херсонщини відвідала капеля. В своїй роботі капеля вийшла за межі своєї округи і відвідала інші округові робітничі центри: Миколаїв, Криворіжжя, Запоріжжя, Никополь, Марганцеві копальні, Мелітопільщину й Дніпрельстан. Всього відбулося 16 подорожів.

Після прослуханих концертів капели, змінився репертуар клюбних і сельбудівських хорів Херсонщини,—його в значній мірі перейнято від капелі, і не почуємо уже зараз антирадянських і антихудожніх творів Давидовського («Бандура», «Кобза» тощо). Засновано за допомогою капелі 7 хорів на окрузі, над якими капеля взяла шефство. Зв'язок капеля має з 78 хорами Херсонщини та з 6 хорами інших округ. При капелі є студія з 18 осіб. Робота студії полягає у вивчанні теорії музики, сельфеджіо, вправ з постановки голосу, лекцій з історії музики, вивчання української мови.

Внаслідок роботи студії маємо кваліфікованих співаків із молоді, якими й поповнено капелю. Набір студії на наступний рік зроблено.

Минулого літа організовано було об'єднані виступи Херсонської капелі з Миколаївською, що відбулися в обох містах. [1]). Зараз Херсонська капеля пророблює питання про змагання між капелями Херсону й Миколаєва.

Але є в житті капелі і негативна сторона: матеріяльний стан капелі з кожним роком гіршає. В 1928 році капеля працювала два місяці без всякого утримання, а 1929 р. вже 3½ м-ці і поліпшення не передбачається. А такий стан капелі загрожує припиненням її існування.

У великій мірі сприяє роботі капелі хоч те, що вона має власне приміщення, переустатковане з бувшої церковної авдиторії. Є три кімнати: гарна робоча заля, устаткована меблею й прикрашена портретами та відповідними гаслами, червоний куток і кімната управи капелі.

Підсумком літньої хорової роботи Херсону був виступ у день МОДР'у, в якому взяли участь: капеля і 6 хорів клюбів в кількості до 200 осіб. Такий виступ у Херсоні був уперше. Був і другий такий виступ у дні Жовтня, але більший—400 осіб.

Капелі є покажчики масової хорової роботи округ, а тому слід підтримати думку, висловлену раніш в журналі «Музика Масам», про організацію з'їзду капель. Бажано провести це так: в одному із міст України з'їхатись усім капелям, проглянути концерти окремо кожної капелі—це був би перегляд роботи капель, провести конференцію і виробити хоча орієнтовний загальний плян роботи, а в заключення організувати об'єднаний виступ усіх капель. Інакше можна перевіряти роботу капель на місцях та скликати один раз на рік диригентів капель і пророблятп з ними відповідну роботу. Бажано знати погляд зацікавлених в цьому центральних музичних установ.

Г. Ситник



В червоному куткові капелі

[1]) Див. дописа в «М.-М.» № 9—29 р.

Музичні й хорові гуртки, капелі, ансамблі й ін., візьміть якнайактивнішу участь у переведенні огляду-змагання художньої роботи профспілок та в місячнику української культури.

РОМЕНСЬКА державна округова КАПЕЛЯ ім. Леонтовича

Роменська капеля працює з 1922 року без усяких перерв аж по цей день, тобто вже вісім років. За ці роки довгої упертої праці вона набула собі певної художньої цінности й великої популярности, особливо серед робітничо-селянських мас. За цей час капеля влаштувала 411 концертових виступів та 55 мандрівок—на села, до Харкова, Херсона, Лубенської, Прилуцької й Конотопської округ, обслуживши понад 250.000 слухачів. Капеля має в своїм репертуарі з 300 творів найрізноманітнішого характеру.

Обслуговування Червоної армії завжди було одним з головних завдань капелі і вона тримає тісний контакт з нею. Капеля є шефом 21 полка, який і обслуговує підчас різних свят.

Літом м. р. капеля брала участь у постановці фільму «Земля» в картинах «нового побуту».

Звичайно, чимало перешкод зазнала капеля за час свого існування, особливо на матеріяльнім фронті. І нині вони ще є, але порівняно з минулим перспективи час від часу все-таки кращають. Дотація капелі становить нині 6.000 крб. річно і матеріяльний стан хористів значно покращав, хоча 25—45 крб. на місяць це, звичайно, не утримання, для співака, що часто подорожує по селах, і в годину, і в негоду, а змоги сполучити з іншою немає.

Чимала перешкода в роботі капелі—це є плинність складу її через незадовільний матеріяльний стан хористів. Але хоча склад хористів і мінявся, все ж таки головне ядро знайкращих сил залишилось на місці і це дало змогу не тільки підтримувати художній високий рівень капелі, ба навіть щороку підвищувати його на певний ступінь.

Нині персональний склад капелі стабілізувався і становить 30 осіб.

Коли слухаєш якусь артистичну одиницю через три-чотирі роки, то звичайно випадало б писати про те, що вона являла собою колись і яка вона є тепер. На цей раз я не писатиму про це, а скажу просто: «коли диригент стане відразу на правдивий шлях у праці з капелею, коли колектив співців зрозуміє свого диригента, коли між ними є тісний контакт і згода, то, як кажуть, «і тепер, і у четвер» слухаєш її радо, з задоволенням, а головне—ти спокійний, що авдиторія, яку капеля обслуговує, одержує **не суррогат, а справжню мистецьку, музичну культуру.**

Прослухавши низку пісень масових, революційних, складних (т. зв. художніх) та народніх, різних композиторів у виконанні капелі, можу сказати, що, поперше, слово до слухача доходить, подруге — кантилена, піяно, меца-воче—є, форте й фортисімо—поміркованe, не різке.

Не входячи далі у дрібниці виконання поодиноких пісень, дозволю собі подати кілька зауважень диригентові капелі, а тим самим може й іншим диригентам, які варто б було віднести до пісень «Ой, да ви, комарики» П. Козицького та «Ой п'яна я, п'яна» П. Демуцького. Першу — оригінально, ново й зразково аранжовану пісню на мішаний хор, не радив би розтягувати. Слід пам'ятати, що **розтягнена** мелодія, хоч як була б вона оздоблена художніми визерунками інших голосів, поповнена хоч би яким вишуканим супроводом інструмента, не досягає своєї мети, тобто не зафіксовується в пам'яті слухача, розпливається, не засвоюється авдиторією. **Міра темпу пісні все одно, що міра темпу в бесіді промовця:** поспішить промовець у бесіді — недобре, бо слухачеві трудно уловити думку його, розтягне — теж негаразд, бо слухач занудьгує й прослухає те, що йому потрібно знати. Отак само і з піснею.

Висновок: **уповільнення, навмисне розтягування пісні можливе тільки при бажанні композитора чи диригента виказати перед глядачами вищу техніку хорового співу,** мистецтво постановки голосів, їх злиття в чистий акорд.

Капеля може співати пісню «Ой, да ви, комарики», **широко,** але в такому разі виконання досягне мети тільки тоді, коли керівник зверне увагу на думки подані у висновку.

Тепер кілька слів про примітив «Ой, п'яна я, п'яна» П. Демуцького.

Народні примітиви, цебто народні пісні із заспівами, виводом, підголосками вивів уперше Демуцький, демонструючи їх із своїм великим Ахматовським селянським хором.

Протягом часу примітиви перейшла на сцену театрів українських. У 1923 році хорстудія ім. Стеценка при допомозі Демуцького влаштувала навіть кілька концертів, зложених з самих примітивів. Відтоді немає хору, капелі, які б не співали примітивів Демуцького, навіть більше,— вони завжди є головною «принадою» концерту, вони часто «вивозять» концерт. Та й не дивно, бо примітиви це пісні нашого села, це життя, серце трудящого люду... Отже, коли їх демонструється в художньому виконанні, чи подається жанром, з додержанням народнього колориту, не треба нових, необґрунтованих ефектів, додатків, портаментів, глісандо, словом ставати на шлях «малоросіянщини» і знижувати їх цінність всяким некультурним недотепством, а співати **просто, безпретенсійно,** без самовиставлення. Не говорити за них, бо вони сами за себе скажуть.

Вертаючись тепер до виконання примітиву «Ой, п'яна я, п'яна» капелею треба сказати, що виконання його просте, не разюче, викликає не огиду до п'яної людини, а жаль, співчуття. Можна лише порадити диригентові провадити пісню трохи жвавіше, маючи на увазі те, що «п'яницькі», як і «жартовливі» пісні на селі виконуються більш-менш деклямаційно.

Керівник капелі А. Воліківський — коректний диригент, освічена музично людина, диригує впевнено, веде співців уміло, почуває нюансування і міру динаміки, впливає на авдиторію та вчить її, як справжній педагог.

Склад капелі достатній, голоси чисті, дзвінкі. Переважає м'ягкий тембр, через те капеля не галасує. Співає ритмічно, уважно, чітко, а головно, послушно. Відчувається тільки деяка втома, але це не дивно, бо **капеля їздить по селах, мандрує, не зважаючи на спеку, дощ, пилюку і негоду, за всяких умов, несучи пісню на село.**

Капеля одинока цінна музична одиниця в Ромнах і справжня гордість Роменської округи».

В. Верховинець

„ЄВОКАНС"



Композитор диригент „Євокансу" Е. Шейнін

На Україні, ба й усьому СРСР, не було досі жодної єврейської капелі, на яку можна було б покласти виконання музично-політичної роботи серед єврейської людности. В масовій музичній роботі серед останньої досі панувала аматорщина та безладдя.

Отже, утворення в Києві єврейської капелі «Євоканс» треба вітати. Народилася вона з ініціятиви окрфілії Робмису, культвідділу ОРПС та євбюра окрнаросвіти Київщини, діставши всемірну підтримку і з боку кооперативних та громадських організацій.

Капеля виявила себе життєздатним і художньо - цінним колективом, що за короткий час проробив чималу підготовчу й концертну роботу і дав уже коло 50 концертів (за 6 місяців) у Києві, Житомирі й Харкові.

Репертуар «Євокансу» охоплює всі галузі хорової, ансамблевої й сольної музики і розрахований на обслуговування так авдиторії з дорослих, як і дитячої. Особливу увагу звернуто на репертуар із шкільних, піонерських та комсомольських пісень. Пильна художня проробка «Євоканс» цього матеріялу й показові виступи з ним серед дітей та комсомольців повинні піднести серед останніх вагу хорового співу й художній рівень піонерської та комсомольської пісні.

Художню пропаґанду серед дорослих ведеться спершу на очищеному фолькльорі (нар. творчість) та на матеріялі робітничих і революційних пісень. Цей матеріял, масовий, але художньо оброблений, підготовлює слухача й до сприйняття клясичної музики та сучасного складного музичного мислення. Звернуто увагу й на твори старих єврейських музик (Ієрухом, Нісен, Бельзар, Зейдель з Рівного). Це композитори — самоуки. Їхні твори, інколи технічно безпорадні й банальні, часто, однак, виявляють не абиякий хист своїх творців. І якщо покопатися в їхніх численних партитурах, що нині перебувають абиде, там можна знайти чимало такого надхнення й краси, що в змозі схвилювати ще й нині навіть і досвідченого слухача. Не дурно ж її радо використовує синагога саме в останній час, щоб притягти до себе єврейське населення, релігійний дурман серед якого розвіюється.

Але по суті своїй це музика *не релігійна* і зовсім чужа «скарбовому» стилю: вона переважно глибоко народня і в цьому й полягає секрет її впливу й популярности. Отже, цю зброю треба вибити з рук церковників. Талановиті твори старих майстрів рукою сучасного майстра-художника можна перелити в інші форми, в інші художні цінності на користь трудящим.

Щасливе поєднання в керівникові «Євокансу», т. Є. Шейніні, таланту дириґента й композитора дало змогу йому розв'язати це завдання — одібрати з усього вищевказаного матеріялу соціяльно й художньо цінніше й обробити його.

Тим то більшість репертуару й становлять твори Є. Шейніна: обробки — «Три кравчихи» (анонімна пісня на слова Перетця, що розповідає про тяжку працю кравецьку, працю для втіхи, щастя багатіїв за рахунок здоров'я й нещастя робітниць кравчих), «Борух Шульман» (нар. пісня про еврея, що забив у Варшаві губернатора Констянтинова), «Жито» (піс-

ня єврея-землероба про злидні недороду), «На фабриці Зарицького» (про страйк у 1905 р. в Черкасах), «Колискова», «Почаївські дівчата», «Він від'їжджає» (побутові нар. пісні, останні 2—любовні) та оригінальні твори—«Не блукай більше в темряві» (на текст старої революційної євр. пісні), «Піонерська», «Мій батько меламед, а я комуніст», «Пісенька про Озет», «Всі разом куймо нове життя».

Весь цей репертуар зроблено т. Шейніним художньо, з повним знанням музичних властивостей хорового ансамблю часто з контрапанктичним пов'язанням народньої теми з темами власними. Можна закинути авторові хіба досить складну фактуру, відсутність в програмі *масової* пісні, що її б посунути в робітничі маси через популяризацію у виконанні капелі.

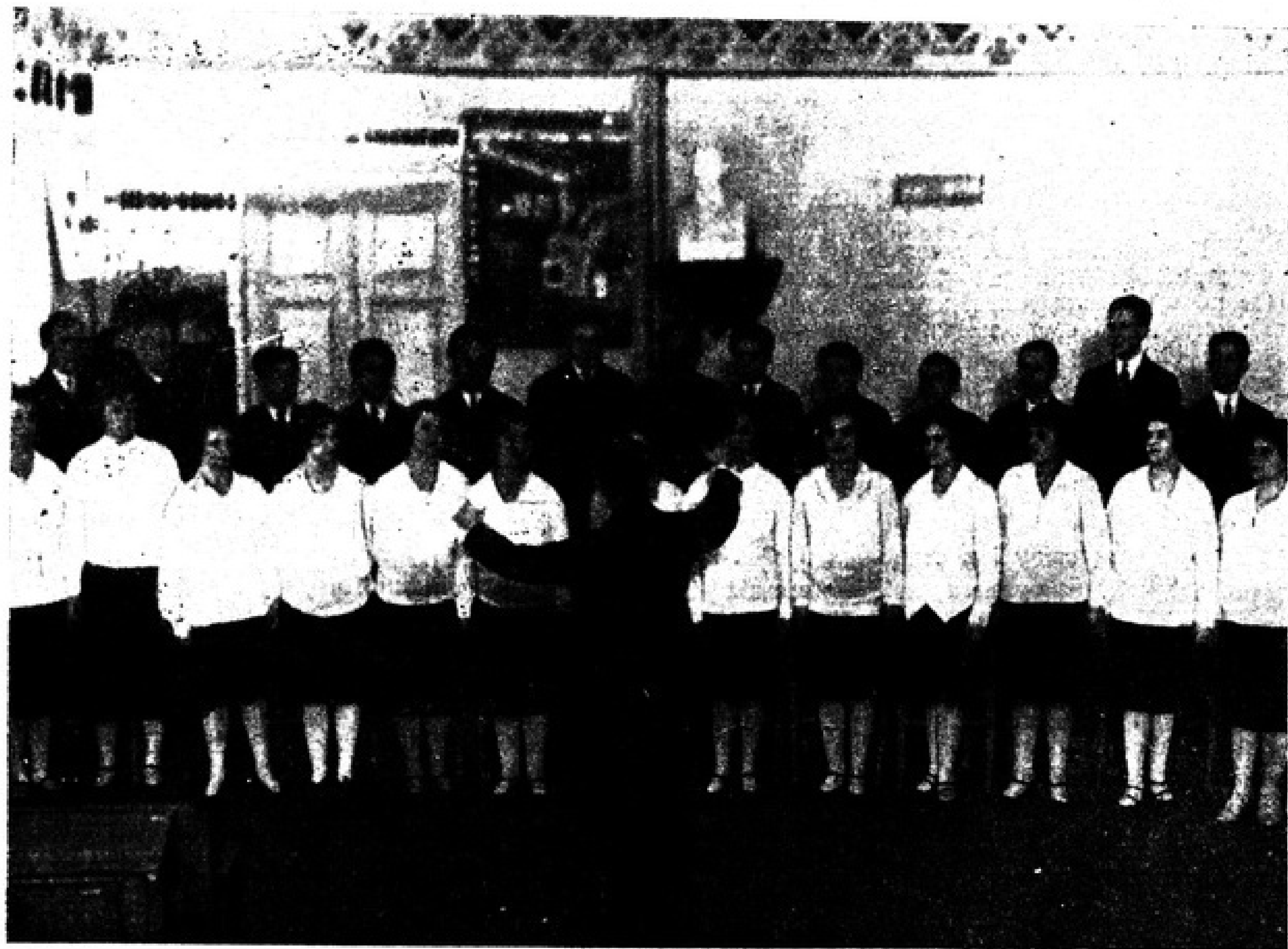
До пісень такого характеру наближається пісня «Барабанщик» Мільнера, яку капеля виконує в супроводі ударних інструментів.

Виконання «Дивного фльоту» Козицького та уривку з ораторії Мусоргського «Ісус Навін» (текст дано новий) капеля довела здатність опанувати вельми складні хорові твори.

Капеля невеличка — 28 чоловіка, але завдяки доброму доборові голосів звучить повнозвучно. Виконання подекуди дуже високого рівня, що треба одности на рахунок керівника, який чудово подає музичну фразу, ритміку, знаходить красиві вокальні ефекти й виразно проводить мельодичну лінію по всіх голосах.

Сподіватимемось, що розпочата «Євокансом» масова муз.-політична робота широко розгорнеться при підтримці суспільности всієї, як одна з галузок будівництва пролетарської музичної культури.

Є. Ю. Шейтка



„Євоканс" Репетиція під керуванням Є. Шейніна

27-ма ПОДОРІЖ „ДУМКИ“

З 23-го вересня до 10 грудня 1929 р. «Думка» побувала в Коростені, Житомирі, Бердичеві, Вінниці, Жмеринці.

У Коростені на вокзалі «Думку» зустрічали представники від ОПК, міськради, окрнаросвіти, робітників, залізничників та вчительської конференції, що саме в той час відбувалася.

У свою чергу делегація від «Думки» з керівником одвідала ОПК Коростенщини, щоби привітати парторганізацію, як керівника соцбудівництва.

Концертів відбулося 4, в приміщенні театру ім. Франка. Перший—для членів профспілок, перед початком якого тов. Городовенко доповів про роботу «Думки», про її закордонну подорож й значення її, і, відповідаючи на привітання від Червоної армії, запросив червоноармійців на концерт для них улаштований безплатно. Другий концерт був для залізничників, третій для червоноармійців, підчас якого вони піднесли «Думці» грамоту, а четвертий для делегатів окружної конференції ударних бригад. Присутніх, на цих 4 концертах було 4.000 чол.

У Житомирі концертів було 6 (у приміщенні Міського театру). Перший — для волинського комсомолу з доповіддю т. Городовенка про роботу «Думки», коли капеля, разом із комсомольцями, винесла протест проти контр-революційної діяльности СВУ. Після було дано 2 прилюдні концерти вечірні, а ранком для учнів міських трудшкіл. Учні вітали капелю адресою й промовою інспектора соцвиху окрнаросвіти; закінчився концерт співом «Інтернаціоналу» «Думки» разом з авдиторією. Тоді відбулося ще 2 концерти для членів профспілок. Разом у Житомирі «Думка» обслужила 4.550 слухачів.

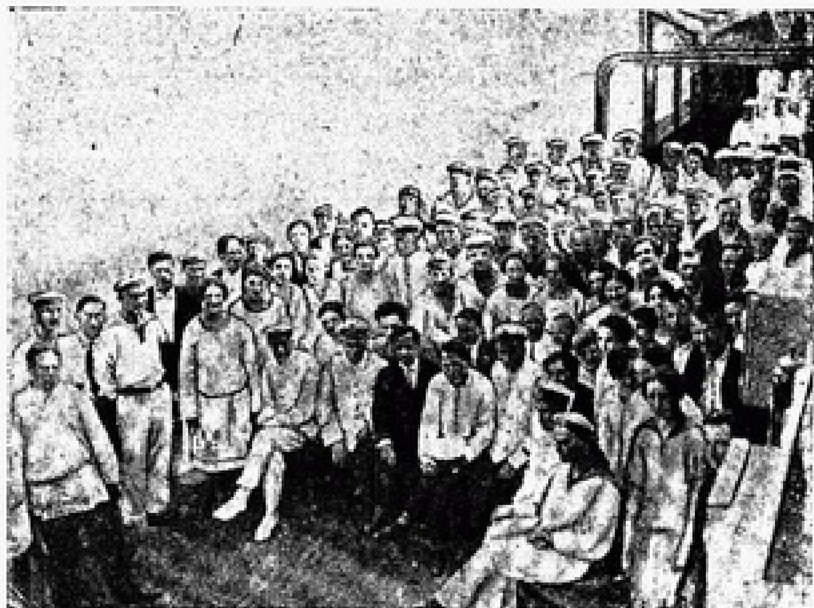
У Бердичеві перший концерт було дано для окрпартконференції, другий для комсомольців, (де капелю вітали представники комсомолу й пролетарського студентства), третій — прилюдний і четвертий — для членів профспілок. На концертах було 3.500 душ.

Коли «Думка» прибула до Вінниці, то на вокзалі було влаштовано зустріч-мітинг, куди робітники прийшли організовано, лавами з прапорами й оркестрами. На прилюдному першому концерті доповідь про ролю мистецтва в соціялістичному будівництві та про роботу капелі зробив Городовенко, вітав капелю ректор Вінницького ІНО.

Другий концерт для комскладу та червоноармійців, третій для учнів трудшкіл. Діти з піднесенням закінчили концерта, співаючи «Інтернаціонал» з «Думкою». Четвертий концерт влаштовано для робітників та членів профспілок. На 5 концертах перебувало 3.950 душ.

У Жмеринці було 2 концерти для профспілчан, залізничників та делегатів учительської конференції. Робилося так само доповіді про роботу капелі, її подорож закордонну та ролю мистецтва в нашому соцбудівництві.

Загалом за 17 днів цієї подорожі відбулося 21 концерт, з яких 3 безплатних; прослухало «Думку» понад 17.000 організованих слухачів.



Капеля думка підчас концерту на крейсері Червона Україна" влітку м. р.

ПО ГУРТКАХ

Треба навчати співу і в технічних профшколах

За час мого перебування в Житомирській індустр.-техпрофшколі я помічав велику тягу майже всіх учнів до співів. Бувало як зійдуться учні на якінебудь збори, хлопці й дівчата сядуть купкою й виспівують: «Дубінушку», «Кірпічікі» чи «Ой, у лузі та ще й при березі». Звичайно і співців, і слухачів цей матеріял не задовольняв. Ми, учні, вимагали від адміністрації школи, щоби нам дали керівника для хору, що його надумали організувати. Довго адміністрація від цього відмовлялась, мотивуючи тим, що немає коштів на керівника, але ініціятори не вгавали, на багатьох засіданнях здіймали це питання, поки, нарешті, хоргурток таки організували; на керівника адміністрація запросила т. Тимашівського. До хоргуртка записалося 60 чоловіка і майже всі старанно одвідували співанки. В роботі не гнались за кількістю річей, а надолужали якістю, всяко намагаючись обробити їх більш художньо. Вивчали революційні, народні пісні й пісні композиторів: Лисенка, Леонтовича, Стеценка, Козицького, Верховинця, Вериківського, Попадича та інших. Всі учні школи коло (400 чол.) слухали хор з задоволенням. Вимагали частіших виступів і хор по змозі це задовольняв. Тепер уже не чути було «Кірпічиків» і т. ін. Учні співають пісні, що їх перейняли від хору.

Закінчивши вже школу, маю надію, що й надалі хор продовжуватиме величезної ваги культосвітню роботу серед учнів профшкільців. Разом з цим висловлюю побажання, щоб відповідні органи вжили заходів, щоб при профшколах, де є відповідна достатня кількість учнів, були постійні керівники хорів. Потрібно бо, щоб учень-профшколець, виходячи спецом в якійсь галузі роботи, був хоч трошки свідомий в музично-співочому мистецтві.

М. Герасимчук.

Хоргурток при Біликському сельбуді (Кобел. окр.) організувався ще 1921 року, але хористи працювали одночасно і в церковнім хорі. Таке становище тривало до 1924 року, коли церковний хор зовсім розвалили. Відтоді й хор почав працювати далеко успішніше. Правда, були деякі занепади в роботі гуртка, розчарування в своїх силах і т. інш., але дуже добре впливали щоразу приїзди Полтавської хорової капелі та капелі бандуристів. Після цих відвідин робота гуртка знов пожвавлювалась і гуртівчани працювали з подвійною енергією. Керує гуртком тов. **Шаповал** — диригент самородок. Постійно хор працює з 1928 року. Склад хору 47 осіб, здебільшого залізничників ст. Ліщинівки та Полтави, що мешкають у с. Бликах. За минулий рік хор зробив 18 концертів у сельбуді, з них 6 платних, а решта безплатні. Прибуток з концертів пішов на придбання хорової літератури, передплату журнала «М. М.» та інші потреби. Гурток на останніх загальних зборах поставив на порядок денний справу організації районної хорової олімпіяди, підвищення кваліфікації гуртківчан, запровадження культурно-виховної роботи серед членів гуртка та виїзди на околишні села. Хоргурток цілком ухвалив прийняти положення про хоргуртки при сельбудах та правила внутрішнього розпорядку, рекомендовані журналом «М. М.».

Горгота.

Концерт хору 32 Харківської школи для селян.

Концерт хору школярів, що відбувся в Харківському селянському будинкові 26-II—30 р. для селян, був теплою зустріччю організованої культурної дитячої одиниці з делегатами незаможниками. Керівник хору т. Бекасів підібрав репертуар, близький незаможньому селянству, яке становило авдиторію того вечора: «Прапор Червоний» Вериківського, «Наша спілка молода» — Козицького, «Комсомолець молоденький» — Дрімцова, «Ой, видно село» — Богуславського, «Грими, грими»—Верховинця, «Вічний революціонер» — Лисенка та народні пісні: «Ой, у полі криниченька» Герасимчука, «Повій, вітре» — Ступницького, «Дударик» — Леонтовича, «Ой, три шляхи»—Богуславського, «Ой, літа орел» — Стеценка, «Гей, ви, стрільці червонії»—Леонтовича. Дуже вдало було виконано пісню «Ой, три шляхи», а пісню «Гей, ви, стрільці червонії» з бажання слухачів довелось навіть повторити.

Хор кількістю в 150 чол. показав велику організованість. Любо було дивитись, коли на сцені вмить виріс хор,—без шуму, всі як один у піонерських костюмах, вистроїлися діти рівними рядами. Наявність дуже доброї дикції хору й задовільної ритмічности справила приємне враження на авдиторію, що не поскупилися на оплески.

Існує хор уже майже три роки. Раніше він був значно слабший, але з осени 1928 р. адміністрація школи й керівник хору приклали сил і за короткий час перетворили його на гарний, великий хор, який зараз веде широку культурно-громадську роботу.

Маленька деталь: 30 карб., що їх сельбуд видав на переїзд школярів трамваєм до місця концерту (Сельбуд), учні-хористи на загальних зборах хору постановили віддати в фонд посівкампанії, а самим іти пішки до сельбуду.

В. Дикий.



Хор 32-ої Харківської трудшколи під кер. Бекасова (сидить у центрі)

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

НОВІ КНИЖКИ З МУЗИКИ.

ИГОРЬ ГЛЕБОВ. «А. Г. Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников» (1829—1929). Видання «Музсектора ГИЗ РСФСР», Москва, 1929 р., 2000 прим. стор. 181. Ціна 2 карб. 50 к.

16-28 листопада м. р. минуло сто літ з дня народження А. Г. Рубінштейна. Ця дата пройшла ніяк не відзначеною в нашій не тільки періодичній, але й музичній пресі. Тим відрадніше поява вищезазначеної книжки Глебова, що багатьма сторонами прагне заповнити ту прогалину, яка є в нашій музичній літературі про Рубінштейна. Якщо деякі сторони різноманітної діяльности Рубінштейна одійшли в минуле (його композиторська діяльність, зовсім застаріла), то є галузь, яка ще довго буде притягати до себе увагу дослідників історії російської музики 19 ст. Я маю на оці його хист організатора та адміністратора, що зробив можливим протягом невеликого часу змінити погляд і держави, і суспільства на музику і протиставити панівному тоді типові музики дилетанта - аристократа тип музики-професіонала, «різночинця». Ця сторона його діяльности досі ще не досить вивчена й висвітлена.

Книга Глебова не є дослідженням життя та творчости Рубінштейна. не дає ніякої оцінки його діяльности під поглядом ідеології пролетаріяту. Як каже сам автор його дослідження перетворилося на своєрідний монтаж з великої кількости думок та нотаток сучасників Рубінштейна. Треба визнати, що автор дуже детально і критично поставився до того багатющого матеріялу, список якого подано в кінці книги (зібрані в одно ціле інколи невеличкі штрихи з життя Рубінштейна, ще яскравіше відтіняють його здібности). В цьому і плюс, і мінус книги. Плюс тому, що всякому, хто зацікавився б діяльністю Рубінштейна та його епохою, дається ніби то в конденсованому вигляді, все те, про них що без цієї книги довелось би вишукувати по безлічі різних мемуарів. листів та інших видів літературної діяльности його сучасників; мінус — тому, що питання—як же ставиться наша сучасність до всіх сторін діяльности Рубінштейна? — лишається без відповіді.

Треба думати, що наше молоде марксистське музикознавство дасть ґрунтовну оцінку, життя і творчости Рубінштейна.

В. Кісельов

ЛЕОПОЛЬД АУЕР. «Моя школа игры на скрипке». Переклад з англійської І. Гінзбурга й М. Мокульської під редакцією і з передмовою С. Гінзбурга. Видання «Тритон», Ленінград 1929 р., ціна 2 карб.

Ця книга знаменитого скрипача й педагога Ауера безперечно повинна звернути на себе увагу всіх тих, кого цікавлять питання гри на скрипці. Автор робить у ній підсумок своєї 60-ти літньої педагогічної та артистичної діяльности і підсумовує поради та вказівки не одного покоління світових скрипачів-солістів та педагогів.

Уже з другого розділу автор подає практичні поради про те, як держати скрипку, смичок, як треба робити вправи, про звук та способи видобування його, про вібрацію, портаменто, ґлісандо, про штрихи, деташе, мартеле, стакато, спікато, рікошет, тремоло, арпеджіо, леґато, далі про техніку лівої руки (зміна позицій, надавлювання пальців на струни, вигравання гам та вправ, аплікатура), про двійні ноти та трель, про гами в терціях, у квартах, у секстах, звичайні октави, децими, акорди, про флажолет (натуральний, штучний та двійний) про прикраси, піцікато нюанси, фразування, стиль, а ще далі про старий та сучасний скрипковий репертуар та практичні зауваження щодо репертуару.

На жаль багаторічний стаж далеко не у всьому й не всім іде на користь. От і в Ауера: при великій кількості цінних вказівок, у книжці знаходимо таку безліч чисто старечого «пустословія», що навіть дивуєшся, що редактор на друкування його на пошкодував зайво витратити стільки паперу.

Хоч зайву «болтливость» автора книги він і відзначає, тим попереджаючи читачів критично ставитися до тверджень Ауера, що не стосуються питань самого навчання.

Всеж і скрипач-початківець та аматор, і посунутий учень, і навіть молодий педагог зможуть знайти, вірніше—вилущити із пересипаного старечим базіканням матеріялу, корисні для себе зерна практичних вказівок, щодо гри на скрипці

І. Букінік

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. Композитор **Пилип Козицький**, автор уміщених в додаткові творів — **«Марш Сельбудів»** та **«Пісня батрака»**, народився 23-Х—1893 р. на Київщині. Навчався композиції в Київській консерваторії в професорів Р. Глієра та Б. Яворського. П. Козицький написав: низку хорових творів, сольоспівів, квартет та сюїту для смичкового квартету, симф. сюїту «Козак Голота», варіяції для фагота й симф. орк. та музику до 8 п'єс («Диктатура», «Коммольці», «Сава Чалий» й ін.). Працює також у галузі музичної критики та викладає історію музики в Харк. Муз.-драм. Ін-ті. З 1924 року безперервно перебував в президії Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича, а нині ВУТОРМ'у.





2. Автор сольоспіву **«Комунари»** та масової пісні **«Гей, у нашому селі посмутились куркулі»** —**Кость Данькевич**, нар. 1905 р. в сім'ї селянина з Чернігівщини, партійця-комунара, що в 1919 р. був забитий білими. Муз. освіту дістав К. Данькевич в Одеському муз.-драм. Інституті (1923-1929 р.р.). як піяніст (у проф. М. Рибіцької) та композитор (у проф. В. Золотарьова та П. Молчанова). Написав кілька творів для ф-п (прелюди й інш.). 15 сольоспівів, кілька масових пісень, смичков. квартет, ф-п. квінтет та увертюру для симфон. орк. Член композиторської майстерні й правління Одеської філії ВУТОРМ'у.

3. Про **Григорія Драненка**, що написав **«Марш КНС»** див. у «Муз. Мас.» № 7/8-29 р.

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

Кремінчуцькій держ. окр. капелі. На зауваження редакції з приводу відсутности деяких пунктів у в/угоді про соцзмагання з Полтавською держ. окр. капелю, ви пишете, що капелі—і ваша, і Полтавська — ведуть боротьбу із «давидовщиною», що прилюдні концерти-лекції та концерти-диспути організовуєте, що стінгазета й книгозбірня є, що зв'язок з муз.-гром. організаціями тримаєте.

Вважаємо, що раз роботу в зазначених напрямках ведеться і вестиметься, то її й треба було вказати в угоді.

Обидві окркапелі повинні б уже обговорити в себе засади утворення т-ва «Музика мас» (див. передову «М.—М.» № 10/11) і винести ухвалу про входження до Т-ва поки-що на правах осередку до оформлення його по затвердженні статуту й всеукраїнській конференції осередків т-ва.

В галузі боротьби за ідеологічно-художню чистоту масового музичного репертуару, що є невідкладним завданням масової музичної роботи, замало боротьби із «давидовщиною»,—є ще «малоросійщина», «циганщина» й т. ін. Саме в цьому напрямку хибує репертуар, зокрема, й вашої капелі, бо в ньому, як ви указуєте, є твори Покрасса, Хайта, Ярославенка. Отже, вам треба взятися за цю роботу, почавши з перегляду репертуару, докладний покажчик якого просимо (не тільки прізвища авторів, а й назви творів) надіслати і нам.

Решту питань вважаємо за розв'язані вашими поясненнями.

Ціна окремого номера—30 коп.

Укрголовліт 18-жб. ВРНГ—УСРР. Укрполіграфоб'єднання. 2-га друк. ім. В. Блакитного. Зам. 3424—2350